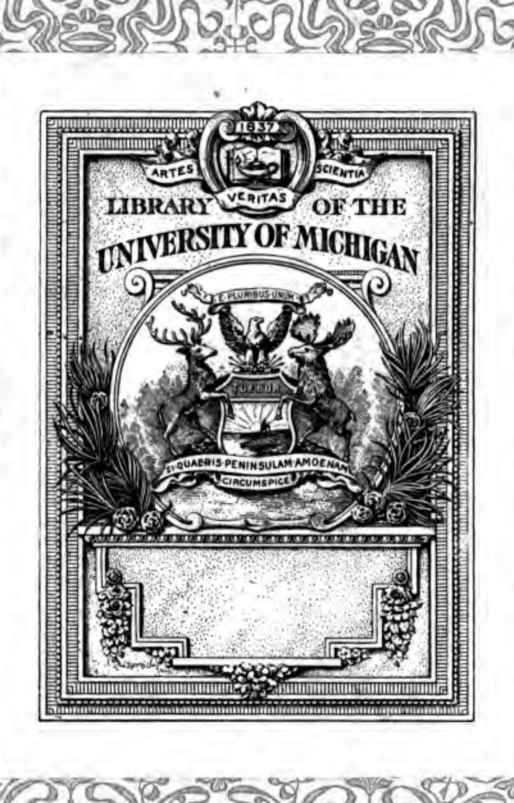
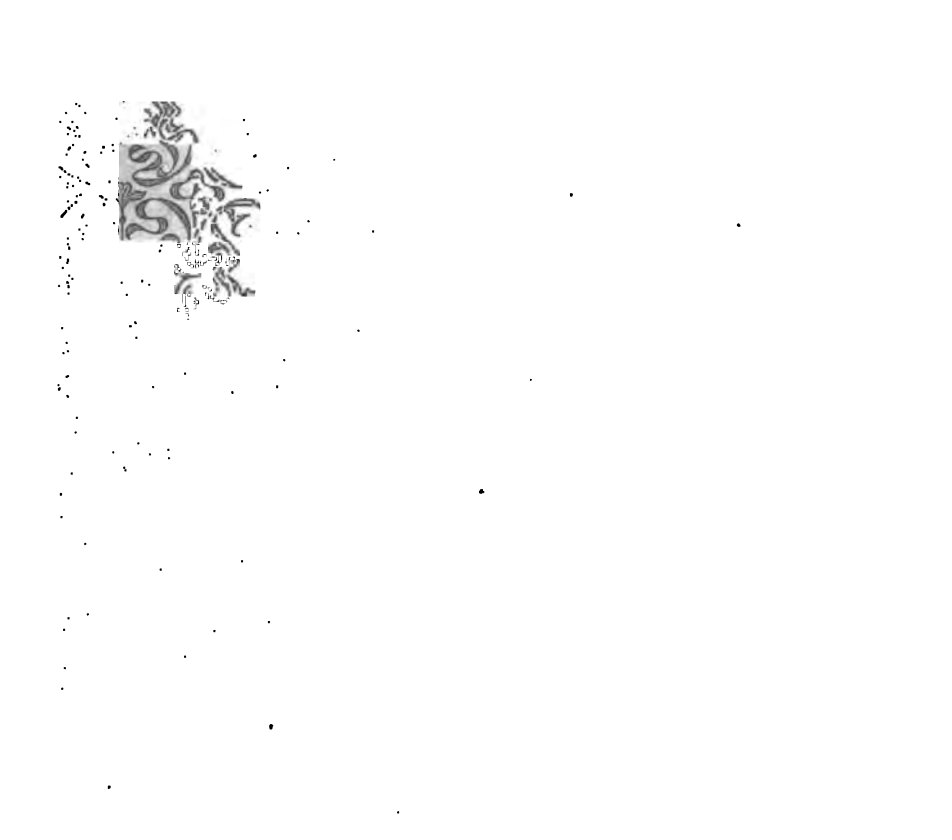

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Der Traum, ein Leben

Eine literarhistorische Untersuchung

von

Stefan Hock



Stuttgart und Berlin 1904
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Vorwort

Es wird in der vorliegenden Studie versucht, die Geschichte eines Grillparzerschen Stückes zu schreiben. Werden, Wesen und Wirkung sollen zur Untersuchung gelangen. In jeder dieser Beziehungen ist „Der Traum, ein Leben" interessant. Seine Quellen und Vorbilder zeigen, wie Grillparzer von Aufklärung und Romantik gleichmäßig Nutzen zieht; in seiner Entstehung spiegelt sich des Dichters Entwickelung von der „Ahnfrau" bis zur „Hero" wieder; in der Form stellt das Stück einen ganz eigentümlichen Typus dar, dessen eingehende Betrachtung für die Kenntnis der dramatischen Technik Gewinn verspricht; und schließlich tritt es uns als das repräsentative Werk des alten Österreich entgegen, neben Raimunds „Verschwender" Abschluß und Höhepunkt der volkstümlichen Poesie des Vormärz.

Die Arbeit will ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte sein und versucht daher überall, Grillparzers dramatischem Märchen seinen Platz innerhalb einer literarischen Evolution anzuweisen. Ich kann aber nicht verhehlen, daß es mir in erster Linie um den Dichter selbst zu tun ist. Die Kenntnis seines Wesens, seiner Schaffensweise zu erweitern, betrachte ich als den eigentlichen Zweck der Studie, daß sie der Liebe zu dem Dichter und dem Menschen Grillparzer bei dem oder jenem neue Nahrung gebe, wage ich zu hoffen. Daß es mit einem Teil des Buches gelingen wird, weiß ich: ich meine die Mitteilungen aus den Handschriften, die ich zur Erläuterung der Entwickelungsgeschichte dem Anhang einfüge. Erstaunt und erfreut wird man da und dort unter dem Baugetrümmer

auf eine kühn erdachte Linie, auf ein fein gemeißeltes Antlitz stoßen.

Sollte der Gegenstand erschöpfend behandelt werden, so war es untunlich, Bekanntes durchweg zu übergehen. Die Resultate älterer Untersuchungen mußten nicht nur benutzt, sondern auch oft einfach wiedergegeben werden. Gerade die wichtigsten Vorarbeiten stets zu zitieren, hätte die Anmerkungen allzusehr überladen; mitunter wäre es mir gar nicht möglich gewesen, Eigenes und Überliefertes strenge zu scheiden. Ich möchte das Versäumnis gut machen, indem ich hier die wertvollsten Darstellungen und Quellen kurz anführe. Scherers umfassender Aufsatz (Vorträge und Aufsätze S. 193 ff.), Sauers Einleitung zur fünften Ausgabe der Werke, seine und Glossys Anmerkungen zu der neuen Ausgabe der Briefe und Tagebücher (Stuttgart, Cotta 1903), die Publikationen des Grillparzer-Jahrbuchs sind die festen Grundlagen für jede unsern Dichter betreffende Untersuchung. Für den „Traum ein Leben“ im besonderen hat Richard M. Meyer (Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte V: 430) eine geistvolle Analyse des Traums und seiner Personen geliefert, R. Payer von Thurn (Österreichisch-ungarische Revue X: 34, 153) die Quellenfrage wesentlich gefördert, Jakob Zeidler (Wiener Zeitung 1887: 4.—7. August) über den Zusammenhang des Dramas mit dem Wiener Volksstück schätzenswerte Mitteilungen gemacht.

Für die Erlaubnis, die Grillparzerschen Handschriften benützen zu dürfen, bin ich der Verlagsbuchhandlung J. G. Cottas Nachfolger und der Direktion des k. k. Hofburgtheaters (besonders den Herren Sekretär Dr. Richard Rosenbaum und Hofadjunkt Balling) zu bestem Danke verbunden. Der Leitung und den Beamten der k. k. Hofbibliothek und der Wiener Stadtbibliothek, sowie den Beamten der k. k. Universitätsbibliothek in Wien bin ich für ihr großes Entgegenkommen aufrichtig dankbar. Zu besonderem Danke hat mich Herr Regierungsrat Dr. C. Glossy verpflichtet, der mir die Einsichtnahme in die Grillparzerschen Manuskripte in gütigster Weise erleichtert und bei der Entzifferung einzelner Stellen freundliche Hilfe gewährt hat. Herrn

R. Payer von Thurn bin ich für liebenswürdige Unterstützung verbunden.

Daß diese Untersuchung nicht unreif und formlos an die Öffentlichkeit getreten ist, habe ich dem wohlwollenden Interesse August Sauers zu danken, der, statt bequem zu loben, Zeit und Mühe einer aufrichtigen und fördernden Beurteilung geopfert hat. Mein verehrter Lehrer Jakob Minor hat mich mit Rat und Tat entscheidend unterstützt und besonders den Untersuchungen über die Metrik seinen Beistand geliehen. Recht herzlich muß ich schließlich meinem lieben Robert F. Arnold danken, der im kleinen wie im großen mir seine stets bewährte Hilfe angedeihen ließ.

Wien, im September 1904

Stefan Hock

Gebrauchte Abkürzungen

Werke = Grillparzers sämtliche Werke. Fünfte Ausgabe in zwanzig Bänden. Herausgegeben und mit Einleitungen versehen von August Sauer. Stuttgart (1892).

Briefe I = Grillparzers Briefe und Tagebücher. Eine Ergänzung zu seinen Werken. Gesammelt und mit Anmerkungen herausgegeben von Carl Glossy und August Sauer. Stuttgart und Berlin (1903). Erster Band. Briefe.

Tagebücher II = dasselbe. Zweiter Band. Tagebücher.

Jahrbuch = Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Wien 1891 ff.

Zum Zwecke des leichteren Zitierens wurde „Der Traum, ein Leben" von Vers 1—2725 durchgezählt; die zur schnelleren Orientierung in Klammern neben die Verszahl gesetzte Seitenzahl bezieht sich auf Band VII der Werke. Zum Beispiel Vers 739 (S. 137) = Vers 739 auf Seite 137 des VII. Bandes der Werke.

Die Verweise auf die im Anhang abgedruckten Handschriften sind folgendermaßen zu verstehen: Vor allem wird auf die Seite verwiesen, dann auf die Handschrift, respektive die Kolonne, in welcher der Vers zu finden ist, endlich auf den Vers, wobei zu beachten ist, daß jede Handschrift für sich von Vers 1 an durchgezählt ist. Zum Beispiel S. 176 B_1 30 = Seite 176 des vorliegenden Buches, Kolonne B_1 Vers 30.

Inhalt



Einleitung

„Der Traum ein Leben" enthält Grillparzers Glaubensbekenntnis. Es sind die Worte, in denen Rustan von seinen Träumen Abschied nimmt:

> Eines nur ist Glück hienieden,
> Eins: des Innern stiller Frieden
> Und die schuldbefreite Brust!
> Und die Größe ist gefährlich,
> Und der Ruhm ein leeres Spiel;
> Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
> Was er nimmt, es ist so viel!

Die Last des Dichterberufes hat den Menschen Grillparzer geknickt und gebrochen. Sie war zu groß für den nervösen und schwerblütigen Mann. Wie eine Krankheit kommt das Dichten über ihn, mit allen Fiebern und Schauern des physischen Leidens. Darum sehnt er sich nach einem einfachen, bescheidenen Glück, ruhmlos und schmerzlos möchte er sein Leben hinfließen sehen, einen Bach durchs stille Tal. Das Schicksal hat ihn auf den rauhzackigen Gipfel gestellt. Und er vermag nichts gegen den Dämon, der aus ihm Lieder tönt, er kann sie nur wandeln in „Klagen, gesprochen in ein freudeleeres All". Seine Sehnsucht nach Frieden hat er in „Traum ein Leben" ausgesprochen; aber auch all das unwiderstehliche Drängen und Treiben nach Größe und Ruhm in seiner Brust hat er verkörpert in Rustans Traum. So ist diese Dichtung echter

Grillparzer, schwankend zwischen Ehrgeiz und Resignation. Sie trägt des Dichters eigenste Züge mit der sonderbaren Mischung von bunter Märchenpracht und didaktischer Tendenz, von glühender Phantasie und trockener Moral. Und eben dadurch verrät sie sich auch als eine österreichische Dichtung aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts.

Das franciscеische Österreich war um fünfzig Jahre hinter dem übrigen Deutschland zurück. Man schwelgt im Freundschafts-Enthusiasmus wie seinerzeit die Klopstock und Ebert, Gleim und Uz[1]), man sehnt sich nach Rousseauscher Natur, man preist die Hütte des Landmanns mit ähnlicher Sentimentalität, wie einst der Gleimsche Kreis sein „Hüttchen" besang, man begeistert sich für Ramler, für Gellert, für Wieland. Schroff stoßen die beiden großen Tendenzen des 18. Jahrhunderts, Aufklärung und Empfindsamkeit, aufeinander, während die neue Zeit schon ungestüm an die Tore pocht. Die flachen Pseudoromantiker werden in den Niederungen der Literatur wirksam, indes die besten Köpfe des Landes begierig die junge Poesie der Tieck, Novalis, Brentano, Z. Werner in sich aufnehmen. Literarisch und politisch auf dem Boden der Aufklärung stehend, in tiefstem Gemüt von dem romantischen Blühen und Keimen um sie her ergriffen, empfinden sie schmerzlich ihre Unfähigkeit, ganz der einen oder der anderen Richtung anzugehören, es bildet sich ein Riß in ihrer dichterischen Anschauung, neben der heißesten produktiven Begeisterung findet eine nüchterne, erkältende Kritik Platz. Gerade bei den tüchtigsten Männern erhebt sich der Geist der Aufklärung bis zu herber Selbstkritik, die das kaum Geschaffene zu zerstören droht.

Solch eine Natur war Grillparzer. Er selbst hat es deutlich ausgesprochen: „In mir leben zwei völlig abgesonderte Wesen. Ein Dichter von der übergreifendsten, ja sich über-

---

[1]) So ist des jungen Grillparzer leidenschaftliches Freundschaftsgefühl zu erklären und nicht, wie jüngst ein schamloses Buch und leider auch F. Poppenberg (Neue deutsche Rundschau, Jahrg. 1903: 1054) zu deuten versucht haben.

stürzenden Phantasie und ein Verstandesmensch der kältesten und zähesten Art". Der Romantiker und der Sohn der Aufklärung! Darum sind bei Grillparzer die Gegensätze knapp nebeneinander zu finden. Der dankbare Zuschauer der derben Wiener Volksstücke war ein verständnisloser Bekrittler der Volkspoesie, der Dichter, der mit sicherer Hand in „Weh dem, der lügt" und im „Ottokar" mittelalterliches Leben gezeichnet hat, war ein Verächter der mittelalterlichen Dichtung; der Apostel Lope de Vegas schätzte die französischen Klassiker; der Verehrer des goethischen Griechentums schuf eine moderne, romantische Hero; der Verurteiler der Hardenbergschen Verträumtheit war selbst ein Träumer und schrieb den „Traum ein Leben"; derselbe Dramatiker dankte reiche Anregung dem bühnenfremden Romantiker Zacharias Werner und dem theatralischen Taschenspieler Kotzebue, dem Widerspiel jedes romantisch fühlenden Menschen. Aus dieser Mittelstellung zwischen Aufklärung und Romantik erklärt es sich, daß der musikalisch Hochbegabte, der seine tiefste Erregung in Tönen zu lösen weiß, für Beethoven und Schubert doch nicht das volle Verständnis aufbringt, daß er Webers und Wagners Musik mit Empörung abweist. Auch in Grillparzers Werken zeigt sich überall dieser Zwiespalt. Neben heißblütigster Leidenschaft geht eine beinahe nüchterne moralische Tendenz durch fast alle seine Dichtungen, phantastische Poesie dient didaktischen Neigungen.

In seiner Entstehung wie in seiner Art ist „Der Traum ein Leben" geradezu der Typus des Grillparzerschen Dramas. Herz und Kopf haben gleichen Anteil daran genommen, einander fördernd und hemmend. Rasch wird das Stück konzipiert und mit jugendlicher Kraft auszuführen begonnen; die Weiterführung stockt und schleppt sich durch Jahre des Mißmuts und der Verzweiflung hin. Es ist lehrhaft und seine Lehre stammt aus der Schule der Aufklärung; aber die Mittel des Dichters sind phantastisch, dem poetischen Rüstzeug der Romantik entnommen. Selbstherrlich vereint Grillparzer so widerstrebendes Material mittels einer Technik, die nicht nur der romantischen weit überlegen, die in der Geschichte des deutschen Dramas einzig dasteht. Besonnen und maßvoll sind die Ausdrucksmittel

der Romantik verwendet, nie verletzen sie die psychologische Wahrheit. Der Konflikt zwischen der Behandlung des Stoffes und der lehrhaften Tendenz ist aufs feinste durch die Trennung des Dramas in Traum und Leben gelöst. Dort herrscht nun unbeschränkt und wohlberechtigt die Romantik, hier obsiegt ohne Zwang die didaktische Neigung des Dichters.

I. Kapitel

Vorgeschichte

Quellen und Anregungen

Der Zwiespalt zwischen Romantik und Aufklärung zeigt sich selbst in den Quellen. Voltaire leiht die Vorlage, der platte Aufklärer Joh. Dan. Falk bietet Details, ein Schüler der Franzosen wie der spätere Klinger fördert, Calderon und die Romantiker aber geben mannigfache Anregungen und bestimmen die Art der Ausführung.

Grillparzer nennt wiederholt Voltaires „Le blanc et le noir“ als Quelle für sein Traumstück; es ist aber nicht seine einzige. Die französische Erzählung hat in Deutschland reiche Nachfolge gefunden, Grillparzer hat manche Nachbildung gekannt und neben dem Vorbild benützt.

„Le blanc et le noir“ ist einer der kleinen Romane, in denen Voltaire mit satirischen Ausfällen gegen Staat, Gesellschaft und Kirche eine graziöse Verkündigung seiner philosophischen Lieblingsgedanken gepaart hat. Nicht selten leiden diese Erzählungen unter einem Übermaß von Stoff, da der im Grunde unpoetische Schriftsteller in der Häufung von Details die künstlerische Verhüllung seiner didaktischen Zwecke sucht. So auch hier:

Rustan, der Sohn eines Mirza (Landedelmannes) in Kandahar, soll eine Standesgenossin heiraten. Er liebt die Prinzessin von Kaschmir, die er auf dem Markt zu Kabul gesehen hat, wo ihr Vater zwei verlorene Kleinode, einen Diamant und einen Wurfspieß suchte. Sie waren aber von einem Fakir gestohlen und als Talismane der Prinzessin übergeben worden, die nun Rustan als Pfand der Treue den Diamant überreichte.

Rustan will die Prinzessin in Kaschmir aufsuchen, sein weißer Diener Topaze rät ihm ab, der Negersklave Ebène verschafft das Reisegeld, indem er den echten Stein verkauft und einen falschen an die Stelle setzt. Die befragten Orakel antworten unverständlich. Auf der Reise stellen sich dem Jüngling mancherlei Hindernisse in den Weg, die zu überwinden sich immer Rat findet, oft auf wunderbare Weise. In Kaschmir erfährt er, daß die Prinzessin gegen ihren Willen einen Herrn Barbabou heiraten müsse; der König habe dem ihre Hand versprochen, der eines der Kleinode wiederschaffe, Barbabou habe den Diamant vorgewiesen. Rustan eilt zum Fürsten, übergibt seinen Stein; der Herrscher vergleicht die beiden und ist ratlos. Rustan schlägt einen Zweikampf vor. Er tötet Barbabou, nimmt dessen Rüstung um und erscheint so vor den Fenstern der Prinzessin. Sie hält ihn für den gehaßten Bräutigam, holt ihren Wurfspieß hervor und trifft ihn zu Tode. Sie erkennt ihren Irrtum und tötet sich mit derselben Waffe. Rustan wird zu Bette gebracht, an den Seiten des Lagers stehen Topaze und Ebène und klären den Sterbenden auf. Sie waren es, die in mannigfachen Gestalten die Reise gehemmt und gefördert; sie erinnern ihn an das Orakel und deuten es. Flügel spreiten sich um ihren Körper, sie enthüllen sich als sein guter und sein böser Genius. — Alles verschwindet, Rustan findet sich im Hause seines Vaters auf seinem Bette; er springt auf, betastet sich, ruft, läutet. Topaze erscheint mit der Nachtmütze auf dem Kopf, gähnend. „Suis-je mort, suis-je en vie? s'écria Rustan . . . Monseigneur rêve-t-il? répondit froidement Topaze." Rustan hat geträumt, es gibt gar keine Prinzessin von Kaschmir. „Nos idées ne dépendent pas plus de nous dans le sommeil que dans la veille. Dieu a voulu que cette file d'idées vous ait passé par la tête, pour vous donner apparemment quelque instruction dont vous ferez votre profit." Betrachtungen über die Relativität der Zeit schließen die Novelle lehrhaft ab[1]).

[1]) Ein komisches Seitenstück zu dieser Erzählung ist Voltaires „Le crocheteur borgne". Dieser träumt von einer Prinzessin und einem Zauberring und erwacht in der Gosse, da ein Dienstmädchen Wasser zum Fenster hinaus und auf ihn schüttet.

Woher Voltaire diesen Stoff hat, ist mir nicht bekannt. Die Moral, welche er etwas nüchtern der Erzählung anhängt, ist nicht neu. Er selbst hat sie schon im „Micromégas" ausgesprochen, dessen zweites Kapitel zumal die Relativität der Zeit- und Raumvorstellungen behandelt. Die Tradition dieser Auseinandersetzungen weist in den Orient. Mohammeds nächtliche Himmelsreise und das altpersische Artâ-Vîrâf-Nâmak[1]) sind nur die auffallendsten Beispiele, beide der Voltaireschen Erzählung besonders genähert, weil hier die abenteuerlichen Reisen im Traum unternommen werden. Nach der genannten Pehlevi-Legende verlieren die Verdammten das Zeitgefühl und glauben nach dreitägigen Qualen, die 9000 Jahre bis zur Auferstehung seien vergangen[2]); spätere Berichte über Mohammeds Reise teilen mit, das Bett des Propheten sei bei seiner Rückkunft noch warm, ein umgestürzter Wasserkrug noch nicht ausgelaufen gewesen. Eine ganze Reihe von Legenden und Märchen, die das unmerkliche Verschwinden der Zeit[3]) im Jenseits oder bei zauberischer Entrückung behandeln, schließt sich an. Am bekanntesten ist die Legende von den Siebenschläfern[4]), welche beim Erwachen meinen, ein Tag sei vergangen; ein Sultan will nicht an Mohammeds Himmelsreise glauben und erlebt ein ähnliches Abenteuer[5]), ein Prediger zweifelt an dem Koranspruche, dem Herrn seien 1000 Jahre wie ein Tag und wird auf gleiche Weise belehrt[6]). Dieselbe Erkenntnis wird dem Mönch von Heisterbach; der Vogel hat ihn ins Paradies geleitet wie der Engel den jungen italienischen Herzog[7]), der wie Tundalus, wie Dante lebendigen Leibes die Stätten der

---

[1]) v. Payer hat auf diese beiden Legenden hingewiesen.

[2]) Biblioth. orient. Elzévirienne. LIV (Artâ-Vîrâf-Nâmak, trad. par Barthélémy): 40.

[3]) Eine Erklärung dieser Vorstellungen gibt Th. de Quincey, Bekenntnisse eines Opiumessers (1821). Deutsch: Stuttgart 1886. S. 134.

[4]) Vgl. auch die Sage von Epimenides' Erwachen.

[5]) Köhler, Kleine Schriften II: 210.

[6]) ebenda II: 212.

[7]) Köhler, Kleine Schriften II: 224 ff.; vgl. besonders 239 f. — Zarathustra zeigt schon dem König Gushtâsp das Paradies. Vgl. Spiegel, Eranische Altertumskunde I: 701.

Abgeschiedenen sah. Des jungen Grillparzer Fragment „Mein Traum“ [1]) steht in dieser Tradition. Gottes unerforschliche Weisheit soll der Zweifler verehren lernen, der Weltverbesserer soll zu Schanden werden wie St. Peter in dem Hans Sachsischen Schwank. So darf schon Moses Einblick nehmen in Gottes Regiment [2]) und erkennen, daß allen Menschen Gerechtigkeit zu teil wird, wenn es auch dem kurzsichtigen Sterblichen oft anders erscheint. Von dieser jüdischen Legende stammen die zahlreichen Erzählungen mit ähnlicher Tendenz, die von dem 18. Kapitel des Koran über die „Gesta Romanorum“ und englische Didaktiker des 18. Jahrhunderts zu dem berühmten 20. Kapitel des „Zadig“ führen. Ein Einsiedler begeht anscheinend Torheiten und Frevel, deren Berechtigung er dem empörten Zadig erklärt; zuletzt stürzt er ihren freundlichen Führer von der Brücke in die Flut, weil dieser sonst seinen Eltern Gefahr bringen würde. Er verwandelt sich in den Engel Jesrad und entschwebt [3]).

In Abhängigkeit von diesem Kapitel steht die talentlose „Satire“ des später in Weimar ansässigen Johann Daniel Falk, „Die Gräber von Rom“. Ismael wird mit seiner geliebten Thirza von einer Schlange angefallen und durch einen verhüllten Unbekannten gerettet. Ein Orakel prophezeit ihm, er werde an einem Tage den Tod des blutigen Tyrannen von Persien erleben und seinen Retter wiedersehen. Er stirbt unter den Füßen der Elefanten des Schahs, der aber in demselben Augenblick von Ibrahim, Ismaels Todfeind und Nebenbuhler, in dem er nun seinen Retter erkennt, getötet wird. Der Erzengel Gabriel belehrt den Hadernden nach seinem Tode auf

---

[1]) Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte 1892: VI 12: 173a und Jahrbuch VII: 64 ff. (Sauer).

[2]) Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus. 4. sér., tome VIII (1881): 443 (Gaston Paris); W. Seele, Voltaires Roman „Zadig“. Diss. Leipzig 1891. — In dieser Tradition steht schließlich auch Tiecks „Almansur“, welcher auch im Kostüm der von Voltaire beinflußten Aufklärungsliteratur angehört.

[3]) Dunlop-Liebrecht, Geschichte der Prosadichtungen S. 309; Gaston Paris, a. a. O.; Seele a. a. O.

dieselbe Weise wie der Einsiedler den Zadig und stürzt zuletzt Ibrahim, dem er die Erfüllung eines Wunsches zugesichert, von der Brücke in den Strom, wie Verrina den Fiesko; Ibrahim hatte seinem Vaterlande die Freiheit gewünscht und war eben zum Tyrannen von Persien gewählt worden.

Die Frage nach dem Grund des Übels in dieser Welt, die seit Leibniz auf der Tagesordnung stand, wird wie hier auch in Klingers früher veröffentlichtem „Giafar" aufgeworfen, und daß sich die Erörterungen darüber beidemal an einen Wolkenbruch knüpfen, dürfte auf Abhängigkeit Falks von Klinger schließen lassen. Die „Geschichte Giafars des Barmeciden" kommt hier nur mit ihren ersten zwei, 1791 abgeschlossenen Büchern in Betracht.

Der gewaltsame Tod seines Vaters macht Giafar zum einsamen Menschenhasser. Er kauft in einem wilden entfernten Striche eine große Strecke Landes und wohnt dort mit seiner Mutter und seiner lieblichen Nichte Fatime. Ein furchtbares Unwetter, das er von einer Anhöhe aus beobachtet, entlockt ihm nur Klagen über die Ungerechtigkeit des Schicksals, das mit einem Streich Tausende vernichtet; indes rettet ein dämonischer Fremdling Mutter und Nichte vor dem Untergang. Der Retter (ein verkappter Teufel) sucht Giafar zur Reise nach Indostan zu bewegen. Giafar nimmt Abschied von den Seinen und wirft sich auf sein Lager zur letzten Nachtruhe. Große Gedanken bewegen ihn. „Er fühlte sich in großer Tätigkeit, in glänzenden Lagen. Ganze Völker sahen auf ihn. Mitunter drang Fatimes Bild in allem Zauber ihrer jugendlichen Reize hervor. Ermüdet von allen den großen und lieblichen Erscheinungen sank er endlich auf den Sofa zurück und entschlief. — Die Szene ändert sich und wir finden auf einmal den düstern Giafar auf einem so glänzenden als gefährlichen Schauplatz." Ahmet, der Retter, begleitet ihn. Er gewinnt die Gunst des Kaisers von Indostan, aber er kann beim besten Willen nicht immer der Tugend treu bleiben, er fällt von Stufe zu Stufe; Ahmet wird ihm unbequem, ja verhaßt. Endlich führt Ahmet den Kaiser herbei, als Giafar eben in die Arme der Kaiserin Astarte sinken will. Giafar flieht mit dem festen Vorsatz, alle Größe zu meiden

und nach Hause zurückzukehren. Aber neue Abenteuer treten ihm in den Weg; er soll einen Rechtsstreit schlichten, wieder erscheint Ahmet und enthüllt seine Bestechlichkeit. Abermals will Giafar nach Hause kehren, da begegnet ihm ein reicher Kaufherr aus Samarkand, der ihn aufnimmt und ihm seine Tochter, „in welcher er Fatimen zu sehen glaubte", zur Frau gibt. Aber ein Mohrensklave beschuldigt sie fälschlich des Ehebruchs; Giafar ermordet seine Frau. Er wird in den Kerker geworfen, ein gespenstischer Sterndeuter hilft ihm zur Freiheit; ein Derwisch fällt unter ihren Händen als Opfer. Giafar findet mit Hilfe seines Retters eine Rüstung, stellt sich an die Spitze der Tatarn und wütet in seinem Vaterlande Persien. Auch gegen Indostan richtet er seinen Zug, da tritt ihm Ahmet an der Spitze eines Heeres entgegen; Giafar flieht nach Persien zurück. Er entdeckt Haroun, den einzig Lebenden von den persischen Prinzen, Ahmet kommt eben zurecht, um die Ermordung Harouns zu verhindern, Giafar wendet sich ihm mit dem Schwerte in der Hand entgegen. Da ruft Ahmet: „Das Maß deiner Verbrechen und Torheiten ist voll und ich bin da, über dich zu richten." Giafar fühlt sich von einem Wind ergriffen, der ihn in die Höhe reißt, „dann schleuderte ihn eine Gestalt herunter, die wie ein düstres Meteor gegen ihn an rauschte. Schon nahte er dem Erdboden und glaubte zerschmettert zu werden, als ihn eine Hand ergriff. Leise sank er nieder, noch bebend sah er sich nach seinem Retter um, und als er die Augen aufschlug, fand er sich unbekleidet auf seinem Sofa und Ahmet, dessen Hand er noch hielt, stand mit eben dem ernsten, feierlichen drohenden Blick vor ihm, der ihn so oft erschüttert hatte." Er erfährt nun, daß er geträumt, daß Ahmet ihm die Luftgestalten vorgezeichnet habe. Ein Sklave tritt ein und kündigt an, alles sei zur Abreise bereit. Giafar antwortet: „Die Reise ist vollbracht, entlade die Tiere von ihrer Bürde." Die Mutter und Fatime eilen freudig zu ihm. „Alles, was mit ihm vorgegangen war, zerfloß in ihrer Gegenwart, und er fühlte nichts als das Glück der Liebe und Freundschaft. Nur bei ihrem Eintritt schauderte die Szene in Samarkand durch seine Seele." Giafar zieht nun die Moral: „Je beschränkter unsere Verhältnisse sind,

je weniger laufen wir Gefahr, unsere moralischen Pflichten zu verletzen. Darum will ich mich hier anbauen und nie einem Kalifen oder Großen nahen." Aber der Kalif Haroun sendet zu ihm und bittet ihn, sein Ratgeber zu sein; sein Vorgänger sei tot. Noch einmal fährt Giafar zusammen, er meint, er habe diesen mit eigener Hand getötet. Aber er faßt sich, atmet frei und blickt freudig gen Himmel. Dann folgt er dem Rufe.

Giafar ist der historische Wesir Harun-al-Raschids. Wie weit Klinger aus dessen Leben und aus den vielen Sagen über ihn geschöpft hat, ist für unsere Zwecke ohne Belang. Ebensowenig bekümmert uns die Stellung der „Geschichte Giafars" in dem Zyklus der philosophischen Romane Klingers oder der Ursprung der Teufelsmaschinerie, die der Verfasser in diese Dichtungen eingeführt hat. Die Darstellung des Traumes, die uns einzig interessiert, ist von Voltaire in hohem Grade beeinflußt[1]). Die Abenteuer, von denen Giafar träumt, sind in Anlehnung an die Erlebnisse Zadigs erfunden, worauf schon der Name der Kaiserin, Astarte, und die Stellung Giafars als Günstling, Richter und Feldherr hinweist. Die Einkleidung in einen Traum stammt aus „Le blanc et le noir". Einzelne Momente hat Klinger auch dem „Candide" entnommen; so erinnert das passive Verhalten des räsonierenden Giafar bei dem Wolkenbruch an das ähnliche des Pangloß beim Erdbeben von Lissabon. Durch die Benützung auch anderer Werke Voltaires ist es Klinger leicht geworden, an die Stelle der törichten Wunderdinge, die der Franzose seinem Träumer begegnen läßt, eine sinnvolle Traumhandlung zu setzen. Er hat die dürftigen Andeutungen Voltaires zu einem psychologisch richtigen Bilde des Erwachens erweitert, er hat den Traum eines Weltverbesserers geschildert, der sein Streben an der Unzulänglichkeit seiner moralischen Eigenschaften scheitern sieht, eines Idealisten, der aus Herrschsucht und Ehrgeiz von Schuld zu Schuld weiterschreitet. Die Rousseausche Tendenz, die in den letzten Kapiteln des „Candide" zum Ausdruck kommt, wird von Klinger dem

[1]) Über die Abhängigkeit Klingers von Voltaire hat im allgemeinen Franz Prosch, Gymn.-Programm, Weidenau 1882, gehandelt.

Stoff des „Zadig" eingefügt. Sein Giafar, aus misanthropischer Zurückgezogenheit zu Tatendrang aufgestachelt, findet in dem Traum Warnung vor ehrgeizigem Trachten. Aber der Sohn des Barmeciden kann nicht in Untätigkeit bleiben; er geht schließlich doch an den Hof, um seinen Idealen auch dort treu zu bleiben.

Die Wünsche werden im Traume erfüllt und erweisen sich als verderblich; der Erwachte ist gewarnt. Diesem Schema bequemt sich das Traumstück „Die Heilung der Eroberungssucht" von Vandervelde. Es wurde 1816 vollendet und soll auf ein französisches Original zurückgehen. Ein übermütiger, kriegslustiger Prinz wird durch furchtbare Traumbilder geschreckt, die ihm ein Magier vorgaukelt. In verschiedenen Gestalten büßt er die Schrecken des Krieges am eigenen Leibe, bis er endlich von seinem völkerverderbenden Ehrgeiz geheilt ist. Vandervelde schließt sich in der Tendenz treu an die Tradition und auch im Thema berührt er sich mit seinen Vorgängern. Die Unbilden des Krieges werden schon bei Falk in dem „Heiligtum der Ehre" dem toten Ismael in einer Vision gezeigt, Giafar erfährt alle Schmach des Besiegten. Die Dramatisierung des Stoffes ist noch recht anfechtbar vollzogen. Die völlige Veränderung der Hauptperson in den Träumen ist ebensowenig zu billigen wie die Vermehrung der Träume auf drei, die durch kleine Zwischenszenen unterbrochen sind, in denen der Erwachte seine Eindrücke mitteilt.

In geschickterer Weise hat Ernst Raupach sein „Märchen im Traume" (1836) in einzelne Teile getrennt, indem er nach jeder Szenengruppe die schlafende Laura von Traumgeistern umringt erscheinen läßt. Sie hat von ihrem Mann die Erlaubnis zu einer Reise nicht erhalten können, ein Freund des Gatten ist ganz leise Gegenstand des Gedankens gewesen, er hätte es wohl erlaubt. Sie träumt sich nun auf die Reise, ein furchtbarer Riese bedrängt sie, der Gatte flieht, der Freund rettet. Sie gesteht ihm ihre Liebe; die beiden werden vom Gatten überrascht, der Freund wird gefangen genommen. Ein grauer Geist schlüpft aus der sich teilenden Mauer, gibt ihr Gift in einer Phiole und führt sie zu dem schlafenden Gatten.

Sie ermordet ihn, der gerettete Geliebte weist sie aber voll Entrüstung zurück. Sie versinkt in die sich öffnende Erde. Die Erwachte wird von dem Kammermädchen beruhigt, sie erkennt ihr inneres Verschulden und verzichtet auf die Reise. — Die Traumhandlung teilt mit der Vanderveldes die krasse Häufung von Greueltaten; Hamlet, das deutsche und das orientalische Märchen müssen ihre Schrecken leihen, um die Besserung Lauras herbeizuführen. Immerhin bedeutet Raupach einen Schritt über Klinger und Vandervelde hinaus, indem er den magischen Ursprung des Traums verabschiedet und eine psychologische Motivierung gibt.

Neben Voltaire und der Gruppe von Dichtungen, die seinen Einfluß zeigen, ist für die Quellengeschichte von Grillparzers Traumstück auch Calderon von Bedeutung. Er hat auf Grillparzer direkt gewirkt, er hat aber auch vielleicht einzelne Dichter beeinflußt, die im großen Ganzen auf Voltaires Spuren wandeln. So weist der Zauberer, der bei Klinger und Vandervelde den Traum herbeiführt, auf ein Calderonsches Stück zurück, das schon Lessing kannte und aus dem er die Technik für die Scheinhandlung seines zweiten „Faust" schöpfte[1]. Die Engel bilden an Stelle des schlafenden Faust ein Phantom, das den Teufeln verfällt; Faust sieht im Traume das Schicksal seines Ebenbildes und erwacht erschüttert, gerettet. In Calderons „En esta vida todo es verdad y todo mentira" erschafft der Magier Lisippo eine Zauberwelt, in der die Schattenbilder den Charakter ihres Urbilds bewahren und demgemäß handeln. Phokas allein ist Zuschauer und handelnde Person zugleich. Auch hier ist das Resultat für den Helden Einkehr in sich selbst, auch hier wird das Zeitgefühl aufgehoben, die Begebenheiten eines Jahres werden in einem Tage vorgeführt. Die Quelle für dieses Drama — soweit es romantisch-phantastisch ist — liegt im Orient. Eine Episode des Stückes enthält jene alte Fabel von dem unschuldigen Jüngling, der zum ersten Male ängstlich ein Weib erblickt; außer hier hat sie Calderon auch im „Monstruo de los jardines" verwertet, Shakespeare fügte sie in den „Cymbeline".

---

[1]) Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte I: 19 (Sauer).

Die Gestalt des Zauberers war früh mit diesem Motiv verbunden, wenn die ansprechende Vermutung H. Grimms[1]) richtig ist, jene Shakespearesche Szene stamme aus der Vorlage des „Sturm", wo Mirandas Furcht beim Erscheinen Ferdinands nur leise angedeutet ist. So wiese die Quellengeschichte des „Sturm" vielleicht die Richtung, in der die Quelle Calderons zu suchen ist. Jedenfalls kannte Calderon die entsprechende Episode des „Barlaam und Josaphat", auf den auch jenes Calderonsche Drama zurückgeht, das schon in seinem Titel Verwandtschaft mit Grillparzers Traumstück verrät. Die bei Calderon so beliebte Gestalt des einsam und weltentrückt erzogenen Jünglings, die noch bei Jean Paul wiederkehrt[2]), ist nach Josaphats Vorbild geschaffen; die Vorspiegelung des Traums stammt aus dem Stoffkreis von „Tausend und eine Nacht" und bringt von hier aus in die europäische Literatur, wo sie wiederholt Gegenstand komischer Darstellung wird[3]). Calderon hat ihr eine ernste Seite abgewonnen. Was wirklich schien, wird als Traum hingestellt; vielleicht ist das ganze Leben ein Traum. Der Held verliert das Bewußtsein der Wirklichkeit. Die beiden Motive, das Voltairesche und das Calderonsche, Verlust des Zeitgefühls und des Wirklichkeitsgefühls, finden sich vereint eben wieder in „Tausend und eine Nacht" in dem Märchen von Hasan Bedr-ed-Dîn, dem man einredet, er habe wenige Augenblicke geträumt, während er zwölf Jahre Koch in Damaskus war[4]). Es gibt

---

[1]) Fünfzehn Essays. Neue Folge. Berlin 1875. S. 183 ff.

[2]) Gustav in der „Unsichtbaren Loge" wird in einer unterirdischen Behausung erzogen wie Achilles im „Monstruo de los jardines" und begrüßt wie dieser entzückt das Tageslicht und die Welt.

[3]) v. Weilen, Shakespeares Vorspiel zu Der Widerspenstigen Zähmung. Frankfurt a. M. 1884. — J. Franz Gaßner, Die Geschichte von dem träumenden Bauer als dramatische Fabel. Jahresbericht d. Oberrealschule im 15. Bezirke Wiens. 1903. — Verwandt und gleichzeitig eine Übergangsform zu den Siebenschläfersagen (siehe oben S. 7 f.) ist die Sagengruppe, zu der Chamissos „Vetter Anselmo" gehört. Vergl. H. Tardel, Studien zur Lyrik Chamissos. Beilage zum Programm der Handelsschule zu Bremen. Ostern 1902. S. 53 ff.

[4]) 19. Nacht u. ff. — Ebenso war Hauffs Zwerg Nase sieben Jahre Koch und glaubt, nur ein Stündchen geträumt zu haben.

eben nur ein zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheidendes Merkmal, das Erwachen. Und Sigismund erkennt, daß auch dieser Unterschied nicht zu Recht besteht, er ist stets bereit, auch aus dem Leben zu erwachen; der Tod ist solch ein Erwachen aus dem irdischen Traum. Es ist dieselbe katholisch-asketische Tendenz wie im „Mágico prodigioso“:

> Así Cipriano son
> Todas las glorias del mundo.

Das Phantom, das Justinas Gestalt angenommen hatte, spricht diese Worte. Das Sein ist nur ein Schein. So entführt der Paris des Euripides nur ein Schattenbild der Helena, so verbindet sich diese als Idol dem Achill, als Idol dem Faust[1]. Was geschieht, geschieht nicht in Wirklichkeit. Auf diese Formel lassen sich alle betrachteten Dichtungen bringen, Voltaires Erzählung wie Klingers Roman, Vandervelde's und Raupachs Dramen, Calderons Phantasmagorie. Und die Einsiedlergeschichte des deistischen Voltaire wie die Satire des Priesterhassers Falk predigen dieselbe Lehre, die der fromme Katholik Calderon in seinem „La vida es sueño“ geprägt:

> Que son diligencias vanas
> Del hombre, cuantas dispone
> Contra mayor fuerza y causa.

So himmelweit Calderon und Voltaire voneinander entfernt sind, gerade die besprochenen Werke zeigen eine gewisse Ähnlichkeit der Tendenz. Es ist ein Zeugnis für Grillparzers feine Empfindung, daß er die Verträglichkeit dieser Extreme erkannte.

* * *

Die Umrisse für sein Drama bot unserem Dichter die Voltairesche Erzählung; ihr verdankt er die erste Anregung zu dem Wagnis, einen Traum objektiv auf die Bühne zu bringen. Die Person und den Namen des Helden entnahm er dem Roman, hier fand er die geplante Heirat mit einer Standesgenossin

---

[1] Vergl. Goethe-Jahrbuch II: 85 (Erich Schmidt).

wenigstens angedeutet, hier spielte ein Negersklave eine Rolle, der im Traum als der Verführer, schließlich als der böse Genius erscheint. Die Liebe zu einer Prinzessin, die Reise in die Residenz ihres Vaters, das Versprechen des Fürsten, die Hand seiner Tochter dem zu geben, der ihm einen unschätzbaren Dienst erweise, die von dem Sklaven vorgenommene Fälschung, der Nebenbuhler, dessen Ansprüche eigentlich die berechtigten sind, seine Ermordung, das Erwachen des Träumers aus tödlicher Angst, die Aufklärung — diese Hauptzüge der Handlung sind schon bei Voltaire vorhanden. Für die Technik der Traumdarstellung war es maßgebend, daß sich bei Voltaire der Traum erst am Schlusse dem Leser als solcher verrät. Eine Reihe von Details bildete Grillparzer ferner nach dem Vorgang des französischen Schriftstellers: der Name Mirza dankt seine Entstehung wohl der Standesbezeichnung des Voltaireschen Rustan, die Gleichheit der Diamanten ist in der Gleichheit der beiden Becher nachgebildet, an die Stelle des fatalen Wurfspießes tritt der fatale Dolch; in beiden Dichtungen wachsen den Sklaven große Flügel und sie erscheinen als dämonische Wesen; eine Brücke, bei Voltaire ein Werk des bösen Genius, bildet den Weg zum Scheinglück; schließlich stammen die Sätze, Gott schicke die Träume, um zu warnen und zu bekehren, und ihm sei ein Jahr wie eine Nacht, aus „Le blanc et le noir". Aber gerade diese Sentenz, die für Voltaire das Resultat der ganzen Erzählung ist, wird bei Grillparzer nur nebenher ausgesprochen. In der Tendenz deckt sich sein Drama vielmehr mit dem „Candide". Auch Grillparzers Ideal ist jener alte türkische Bauer, der nicht weiß, was in Konstantinopel geschieht, den Candide für glücklicher hält als die sechs exilierten Könige, mit denen er gespeist. Und der Schluß des „Traum ein Leben" klingt in Stille und Harmonie aus, mit den Schatten einer leisen Resignation wie der des „Candide": „Il faut cultiver nos jardins!"

Auch der „Zadig" wurde für das Drama von Bedeutung. Grillparzer hat ihn genau gekannt. Er notiert im Jahre 1823 ein Motiv aus diesem Roman, das ihm für ein Lustspiel geeignet scheint, und in demselben Jahre denkt er an eine Posse, „deren Hauptperson durch Zauberkraft die Macht bekommt, alles

abzuändern, was ihr in der Welt nicht gefällt," und „zuletzt froh ist, alles wieder in die vorige Gestalt zurückbringen zu können" [1]). Dieses Motiv, an die drei Wünsche der Fabliaux und Märchen erinnernd, in der Tendenz dem Schwanke „St. Peter mit der Geiß" oder auch Chamissos „Kreuzschau" nahe verwandt, bildet das Gegenstück zu der Legende vom Eremiten, mit der es auch der Nachahmer des „Zadig", J. D. Falk, verbunden hat. Der „Zadig" mehr als „Le blanc et le noir" bestimmte das Kostüm des Dramas, diese romantisch-ritterliche Darstellung des Orients, die sich von der märchenhaften des Wiener Volksstücks unterscheidet und statt Arabiens Persien zum Schauplatz der Handlung wählt. Kleine Züge, die dem Dichter seine Lektüre und die dramatische Mode der Zeit auch von anderer Seite zugetragen, fand er im „Zadig" vorgebeutet; so den stummen Zeugen, der bei Voltaire seine Warnung in einer Zeichnung gibt, den Sturz von der Brücke und die Verwandlung des Einsiedlers in einen geflügelten Genius.

Neben Voltaire ist für Grillparzer vor allem Klinger von Wichtigkeit geworden. Die Bekanntschaft mit dem „Giafar" dürfen wir auch ohne äußere Zeugnisse voraussetzen, so schlagend sind die Ähnlichkeiten. Dem belesenen Dichter wurde übrigens gerade um die Zeit der ersten Beschäftigung mit unserem Stücke die stoffliche Seite des Klingerschen Romans durch dramatische Bearbeitungen [2]) nahegebracht. Aus dem „Giafar" stammt das Bild des im Grunde guten Menschen, der im Traum, von Herrschsucht und Ehrgeiz getrieben, Schuld auf Schuld wälzt. Klinger hat zuerst seinem Helden den Wunsch in den Mund gelegt, nicht zu werden wie sein Traumbild, auch ihm scheint nach dem Erwachen die Größe gefährlich und der Ruhm ein leeres Spiel. Eine Menge kleinerer Motive und Situationen sind beiden Dichtern gemeinsam: die ländliche Zurückgezogenheit des Helden;

---

[1]) Werke XII: 207.

[2]) Alois Weissenbach, Die Barmeciden oder die Egyptier in Bagdad. Schauspiel in 5 Akten. Wien 1801. — Josef v. Hammer, D'schafer oder der Sturz der Barmegiden. Ein historisches Trauerspiel [in 5 Akten]. Wien 1813. — Denselben Gegenstand behandelt eine Notiz im Sammler Jahrg. 1818: 267 ff.

der zur Reise überredende Gefährte, der im Traum erst Gehilfe, dann Verräter wird und den Träumer schließlich vernichtet; die Auseinandersetzung mit dem Verführer [1]); das schwächliche Verzagen [2]), reuige Entsagen, erneute Wagen; die sehnsuchtsvolle Erinnerung an die Geliebte; Samarkand (bei Klinger nur in einer Episode) als Schauplatz der Handlung; ein ungetreuer Mohrensklave; die Erscheinung eines rettenden, geheimnisvollen Wesens in der höchsten Not, das zum Morde verleitet; des Träumers Heldentaten an der Spitze des Heeres; die Aufklärung

---

1) Klinger, Ausgew. Werke. Cotta 1879. S. 283:

„Mich zu verhöhnen, führte er mich nach Indostan, mich umso empfindlicher, umso tiefer zu stürzen, stellte er mich auf eine Höhe, welcher ich würdig war, die ich ohne seine Bosheit und Kabale durch meinen Verstand, durch das Große und Edle meiner Entwürfe und Taten behauptet hätte."

Vergl. „Traum ein Leben" Vers 1425 ff. (S. 165):

Rustan.
1425 Das fragst du mich?
Du? der sonst so überreichlich
Mittel wußte, Kniffe, Ränke;
Der mich bis hierher geleitet ...

1437 Abgelockt mich von der Bahn,
Von der ebenen, geraden,
Von des Ruhmes goldnen Pfaden?

Zanga.
1440 Ebnen Pfaden? Schöner Wahn! ..

1453 Ich stellt' Euch mit einem Ruck,
Sei's im Guten, sei's im Schlimmen,
1455 Auf des Berges höchsten Hang,
Dessen Mitte zu erklimmen
Ihr gebraucht ein Leben lang.

2) Klinger S. 285:

„[er] faßte den Entschluß, durch Abwege, über entlegene Gebirge, unbesuchte Einöden nach Hause zu schleichen."

Vergl. Vers 1126 ff. (S. 153):

1126 Zanga! komm! wir kehren heim.
In der Nahverwandten Mitte
Sei das Glück der ersten Schritte,
Sei die Schmach —

S. 295:

„Er faßte abermals den Entschluß, nach Hause zu gehen, sich einzusperren, allen Menschen zu entsagen ..."

Vergl. Vers 1499 ff. (S. 167):

1499 O, hätt' ich — o hätt' ich nimmer
1500 Dich verlassen, heimisch Dach, ...

über den Traum; die Ankündigung des Sklaven, die Reise sei vorbereitet, und der Gegenbefehl; das Aufatmen zum Schluß und die etwas nüchterne Tendenz. Auch in der Technik der Traumdarstellung ist Grillparzer von Klinger in einigem abhängig: so ist der Traum schon bei Klinger durch die Situation am Ausgang des vorhergehenden Abschnittes vorbereitet, während er im übrigen wie bei Voltaire sich erst beim Erwachen als solcher enthüllt; einzelne Traumgestalten sind nach Personen aus Giafars Umgebung gebildet, bei deren Anblick der Erwachte schaudernd an den Traum zurückdenkt; im Traume kehren gewisse fatale Gegenstände qualvoll wieder; schließlich ist der Sturz beim Erwachen schon von Klinger glücklich verwendet. — So hat sich Grillparzer bis ins Detail die vornehme Kunst des älteren Dichters zu nutze gemacht, hat aber — die moralisierenden Gemeinplätze des philosophischen Romans vermeidend — dem Traum straffere Gliederung und wärmeres Leben verliehen. Bis in feinste Wendungen des Gesprächs geht der Einfluß und es ist interessant, zu beobachten, wie Klingersche Gedankenfolgen in Grillparzers Munde südlich-belebten Charakter empfangen [1]).

---

[1]) Klinger S. 312:

Ahmet. ... Das, was nun mit dir vorgegangen ist, war ein Gebilde, das ich vor deine Sinne schuf und das dein Verstand ausbeuten mag.

Giafar. Ein Gebilde?

Ahmet. Ja, ein Gebilde; aber ein Gebilde, das sich so lebend aus deinem Herzen entwickelte, daß du es für Erfahrung an dir selbst nehmen kannst —

Giafar. Ein Gebilde!

Ahmet. Ein Traum, der dir für Wirklichkeit gelten kann. Du hast nur einige Stunden geschlafen ...

Giafar. Ahmet — wie? ein Traum — und ich bin nicht Kalife gewesen?

Ahmet. ...

Vergl. „Traum ein Leben" Vers 2603 ff. (S. 213):

Massud.
2603 Gestern Abends, weißt du nicht?
Wolltest du von uns dich trennen,
2605 Du befahlst für heut' die Pferde.

Rustan. Gestern abend —?

Massud. Wann nur sonst?

Rustan.
Gestern Abends? — Und das alles,
Was gesehen ich, erlebt,
All die Größe, all die Greuel,
2610 Blut und Tod, und Sieg und Schlacht —?

Massud.
War vielleicht die dunkle Warnung
Einer unbekannten Macht, ...

Rustan.
2621 Eine Nacht! und war ein Leben.

Massud.
Eine Nacht. Es war ein Traum.

Früh kamen Joh. Dan. Falks „Gräber von Rom“ in Grillparzers Hände und wurden zu dem Rustandrama in Beziehung gebracht, ja der Dichter dachte sogar daran, den Namen von Falks Helden auf den seinen zu übertragen[1]). In der Falkschen Satire sind außer manchem schon bei Klinger verarbeiteten Motiv verschiedene Voltairesche Szenen und Gedanken verwendet, die für Grillparzer bedeutend wurden. Zwar die überladene Ausführung, die der Legende vom Eremiten zu teil geworden war, hat Grillparzer unbenützt gelassen, die Szene aber, in der Ibrahim den beglückten Nebenbuhler rettet, indem er den Biß der Schlange für ihn auffängt, im Milieu dem ersten Kapitel des „Zadig“ verwandt, wurde für das Verhältnis Osmin-Rustan von Bedeutung. Eine Anzahl kleiner Ähnlichkeiten ist ferner zu bemerken. „Mirza“ ist bei Falk — freilich männlicher — Personenname, das Mädchen heißt Thirza; der Retter erscheint dem Geretteten in seinen Träumen, blutend, mit einer Schlange, die „den Stachel in das Herz ihm taucht“ [2]), wie der Mann

Giafar. Meine Hände sind rein von Blut — ich bin kein Mörder — habe nicht den Derwisch erdrosselt — Fatimen nicht ermordet — bin kein Verwüster der Erde —

Vergl. Vers 2643 ff. (S. 214):

Rustan.

2643 Dank dir, Dank! daß jene Schrecken,
Die die Hand mit Blut besäumt,
2645 Daß sie Warnung nur, nicht Wahrheit,
Nicht geschehen, nur geträumt.
Daß dein Strahl in seiner Klarheit,
Du Erleuchterin der Welt,
Nicht auf mich, den blut'gen Frevler,
2650 Nein, auf mich, den Reinen, fällt. . . .

Ahmet. In denselben Umständen hätten dich Wollust, Geiz, Herrschsucht, Schmeichelei, Verschnittene und Sterndeuter dazu gemacht.

Massud.

2700 Doch vergiß es nicht: die Träume,
Sie erschaffen nicht die Wünsche,
Die vorhandnen wecken sie;
Und was jetzt verscheucht der Morgen,
Lag als Keim in dir verborgen;

[1]) S. unten S. 42, 44.
[2]) 1. Gesang, Strophe 56.

vom Felsen im Zelte; der blaue Gürtel, der den gleichgefärbten Kaftan des Retters zusammenhielt, wird zerrissen an einem Strauch gefunden, — „irgendwo dort in den Sträuchen,“ lügt Zanga, müsse der braune Mantel hängen; Ibrahim wird von dem Engel Gabriel die Brücke hinab in den Waldstrom gestürzt, ein Motiv aus „Zadig“, das — von Klinger nicht verwendet — bei Grillparzer mit der Landschaft Falks wiederkehrt.

Vanderveldes Drama lernte Grillparzer erst nach Vollendung des ersten Aktes kennen, zu einer Zeit, wo das Interesse an der eigenen Arbeit geschwunden war. Die Einwirkung ist demnach sehr gering, wenn überhaupt vorhanden. Die Tendenz des Grillparzerschen Dramas war gegeben, bevor noch „Die Heilung der Eroberungssucht“ mit ihrer identischen Lehre in des Dichters Gesichtskreis trat. Auch hier wird es ausgesprochen, „daß eine höh're Macht den Traum gesendet“, ein liebendes Weib sucht auch hier den Helden von der Bahn, auf die ihn „falsche Ruhmsucht“ leitet, zurückzuhalten; diese Züge gehören aber dem Stoffe selbst an. Einzelne Anklänge sind verlockend [1]), aber zu schwach, um zu beweisen. Die unsichere Erinnerung an das Stück, welche die Aufzeichnungen Grillparzers zeigen, sind eher Argumente gegen eine genauere Bekanntschaft.

Raupachs „Märchen im Traum“ kommt nur in der Gestalt in Betracht, in der es 1822 in den „Jährlichen Mitteilungen“ von Rochlitz erschien, nicht in der wesentlich geänderten der Buchausgabe von 1836 [2]), die 1840 in die „Dramatischen Werke ernster Gattung“ überging [3]). Erst die zweite Bearbeitung

---

[1]) Vandervelde, Schriften. XXI:

205: „Jetzt ist der Nebel, der mein Herz vergiftet,
Hinabgesunken vor der Wahrheit Sonne.“
Vergl. „Traum ein Leben“ Vers 2633 ff. (S. 214).

207: „Ich hasse mich, ich war ein Ungeheuer!
Dank, Ormuzd, Dank, daß es ein Traum gewesen,
Denn nicht ertrüg' ich der Verbrechen Last!“
Vergl. Vers 2643 ff. (S. 214).

[2]) Hamburg 1836.

[3]) Hamburg 1840, 13. Band. — Damit wird alles hinfällig, was Ferd. Lorenz (Programm der Realschule Znaim 1891) über den Einfluß

läßt den Traum durch den Gesang der Traumgeister unterbrechen und zeigt die schlafende Laura im Bette. Ebensowenig erscheint in der ersten Fassung am Schlusse des Vorspiels die Gegend des Traumaktes, einzelne auffallende Übereinstimmungen in Gedanken und Ausdruck sind erst später in Raupachs Drama gekommen [1]). Daß Raupach diese Wendungen aus dem „Traum ein Leben" geborgt hätte, ist sehr unwahrscheinlich, da er unser Stück vor dem Erscheinen im Buchhandel (1840) kaum gekannt, er anderseits selbst in hinterhältiger Weise Grillparzer des Plagiats beschuldigt hat [2]); eine Benützung des so verleumdeten Dichters wäre geradezu infam gewesen und ist nicht anzunehmen. Es ist sehr wenig, was Grillparzer diesem Stück zu danken hat. Man darf auch die Ähnlichkeiten der älteren Fassung mit dem „Traum ein Leben" nicht zwingen. Denn wie Grillparzer schon 1817 den Traum durch Massuds warnende Worte einleitete:

Schlaf noch einmal hier im Hause,
Denk noch einmal, was du willst,

bevor Raupach in seinem Stücke ganz ähnlich zu seiner Heldin sprechen ließ:

So ruhe wohl
Und guter Rat mög' über Nacht dir kommen, —

so kann es auch zufälliges Zusammentreffen sein, wenn ein Ungeheuer und die Rettung vor diesem in beiden Stücken eine Rolle spielt, wenn im Traum auch bei Raupach einmal der Ge-

---

Raupachs auf Grillparzer vorbringt, da dieser Aufsatz bloß die zweite Bearbeitung berücksichtigt.

[1]) So z. B. Ein Schreckenstraum — der heißes Blut in Eis —
In harte Stacheln weiches Herz verwandelt —
Gottlob! es ist nicht wahr. — Es ist! es ist!
Ich hab's getan? —
Vergl. „Traum ein Leben", Vers 2292—2309 (S. 199).

Die äußern Dinge mag der Traum erlügen,
Nur Wahrheit nimmt er aus des Innern Welt.
Vergl. Vers 2700 ff. (S. 217).

[2]) Deutsche Dichtung III (1888): 237.

danke auftaucht: „Ist es kein Traum?“, wenn das Erwachen mit ähnlichen Mitteln wie schon bei Voltaire und Klinger geschildert wird. Kaum zufällig ist aber eine so schlagende Ähnlichkeit wie das Auftreten des Geistes bei Raupach mit dem von Grillparzers Hexe, die beide durch eine Mauerspalte kommen und gehen, beide Gift bieten, aber die Entscheidung dem Träumer überlassen, kaum Zufall, daß bei der Erlösung die Morgensonne mit ähnlichen Gedanken begrüßt wird. Aus der musikalischen Geisterszene zu Beginn des Traums, die an den „Sommernachtstraum“ und den „Sturm“ erinnert, hat Grillparzer vielleicht die Anregung zu reicherer Ausschmückung der Schlußszene des 1. Aktes und zu der Einführung der beiden Genien empfangen. Sicher aber hat der Titel des Raupachschen Schauspiels in den „Mitteilungen“ die Wahl des endgültigen Titels unseres Dramas, die etwa in das Jahr 1825 fällt [1]), entscheidend beeinflußt. „Der Traum ein Märchen oder das Märchen ein Traum“ [2]). Erinnerte der zweite Teil an Calderon, so bot der erste — wenn man nur für „Märchen“ „Leben“ einsetzte, eine treffende Bezeichnung für das, was Grillparzer ursprünglich mit „Des Lebens Schattenbild“ auszudrücken versucht hatte.

Aus Voltaire und den von ihm abhängigen deutschen Dichtungen stammt neben einer Fülle von Einzelheiten der Inhalt des Stückes, durch Voltaire und Klinger ist die Teilung des Dramas in Rahmenstück und Traumhandlung vorbereitet. Die Tendenz des Dramas aber fand Grillparzer schon von Calderon ausgesprochen. Calderons Sigismund hat es erfahren, daß die irdische Größe vergänglich ist. Er glaubt geträumt zu haben, was er erlebte, er fürchtet, die neue Herrlichkeit sei wieder Trug, bis er schließlich erkennt, alles irdische Leben sei Traum. Die Warnung des Derwischs ist vollständig im Geiste dieser Dichtung gehalten, ja man kann sogar für jeden einzelnen

---

[1]) S. unten S. 48

[2]) Mit ähnlichem Chiasmus sagt schon Jean Paul (Werke, Hempel XLIV: 152): „So können wir denn das Leben verträumen und den Traum verleben.“ —

Gedanken in Calderons „La vida es sueño" die Anregung und das Vorbild feststellen.

Krenkel Jorn. II, Vers 1040:	
Siendo tu gloria fingida Una sombra de la vida Y una llama de la muerte.	„Schatten sind des Lebens Güter, Schatten seiner Freuden Schar, Schatten Worte, Wünsche, Taten, Die Gedanken nur sind wahr [1])
Jorn. II, Vers 1148:	
Solo á un mujer amaba . . . Que fué verdad, creo yo, En que todo se acabó Y esto solo no se acaba [2]).	Und die Liebe, die du fühlest,
Jorn. II, Vers 1160:	
. . . que aun en sueños No se pierde el hacer bien . . [3])	Und das Gute, das du tust;
Jorn. II, Vers 1179:	
¿Qué hay quien intente reinar, Viendo que ha de dispertar En el sueño de la muerte?	Und kein Wachen, als im Schlafe, Wenn du einst im Grabe ruhst."

Die große Bedeutung, die Calderon für die technische Entwickelung des Grillparzerschen Dramas gewann, gehört nicht in die Quellengeschichte, sondern in die Betrachtung des Stückes selbst. Wohl aber ist es nötig, den Blick auf eine Reihe von Dichtungen zu richten, welche zwar nicht dem Stoffkreis unseres Schauspiels angehören, für den Ausbau der Handlung, für einzelne Motive aber vorbildlich gewirkt haben. Für viele Szenen und Situationen, für viele Gestalten und Worte ist ein Muster zu finden, oft sogar mehrere. Und gerade das ist der Beweis, daß eben nur die Äußerlichkeiten geborgt sind, während Stimmung und Szenenführung persönliches Gut des Dichters sind.

[1]) Ähnlich die erste Fassung der „Entsagung" (1836): „Nur was du denkst, ist dein." —

[2]) Ähnlich Tieck im „Kaiser Oktavianus":

Als du mir zürntest, alles war ein Traum,
Nur wenn wir lieben, sind wir beide wachend.

[3]) Noch zweimal kehrt derselbe Gedanke wieder: Jorn. III, Vers 213 „pues no se pierde El hacer bien, aun en sueños;" Jorn. III, Vers 237 „Obrar bien es lo que importa."

Reminiszenzen

Schiller [1]) und Goethe haben in Motiven und im Ausdruck wiederholt, meist unbewußt, als Vorbilder gedient. Wie Franz Moor den Daniel, so fordert Rustan den Negersklaven auf, ihm die Waffe von rückwärts in den Leib zu stoßen; wie Hermann in der Mannheimer Bearbeitung der „Räuber" so hat sich auch Zanga auf den Fall versehen, daß Rustan ihn bedrohen werde; und will Ferdinand der Residenz eine Geschichte erzählen, wie man Präsident wird, so will Zanga verkünden,

> Wie man Reich und Krone finden,
> Heben kann vom Staube sich.

An die Schlußszene des „Fiesko" erinnert es, wenn Rustan den Mantel des Mannes vom Felsen faßt und auf dessen Worte: „'s ist nur mein Kleid", antwortet: „Nun, der Herr ist auch nicht weit." Wie Geßler droht, er wolle „ein neu Gesetz in diesen Landen verkündigen", während schon der Todespfeil auf der Armbrust liegt, so will Rustan „dieses Land durchflammen wie ein reinigend Gewitter"; wie jener ahnt er nicht, daß er vor seinem Ende steht. Die berühmte Schlachtschilderung Zangas dankt dem Schillerschen Jugendgedicht zweifellos manches Detail, anderseits hat sie von der Schilderung der Feuersbrunst in der „Glocke" gelernt. Die Worte, mit denen Rustan seinen Traum verscheuchen will, entspringen derselben Verzweiflung, wie sie Franz Moor in seiner Todesnacht empfindet, auch Rustan will die Gebilde seiner Phantasie „wegblasen mit dem Hauch seines Mundes":

> Es ist nichts Wirklichs, sag' ich ....
> Sieh, ich hauche: sie vergehn.

Wenn Rustan vor dem entscheidenden Schritt sich auf das Beispiel der Heroen beruft, so gleicht er Wallenstein, der sich auf ähnliche Weise vor Max rechtfertigt:

---

[1]) Die Studien O. E. Lessings über Schillers Einfluß auf Grillparzer (Bulletin of the University of Wisconsin Nr. 54; Journal of germ. philology V: 33) haben unser Drama noch nicht in Betracht gezogen.

Was tu' ich Schlimm'res,
Als jener Cäsar tat, des Name noch
Bis heut das Höchste in der Welt benennet?
Er führte wider Rom die Legionen,
Die Rom ihm zur Beschützung anvertraut.
Warf er das Schwert von sich, er war verloren,
Wie ich es wär', wenn ich entwaffnete.

Wie Maria Stuarts erster Gruß der Freiheit gilt, wie Hanna Kennedy warnt und mäßigt, so jubelt Rustan im Gefühl der gewonnenen Freiheit, so will Zanga den Schwärmenden beruhigen und zur Überlegung nötigen. Die Klagen des zernichteten Rustan erinnern in Stimmung und Diktion an der Jungfrau wehmutsvollen Monolog:

Frommer Stab! O hätt' ich nimmer,
Mit dem Schwerte dich vertauscht!

und Rustans Ausruf:

Hätt' ich nie des Äußern Schimmer
Mit des Innern Wert bezahlt!

mahnt in Gedanken und Ausdruck an das Schillersche:

Wohl denen, die des Wissens Gut
Nicht mit dem Herzen zahlten [1]).

Die ungeheure Einflußnahme Schillers auf den österreichischen Dramatiker, die freilich von der „Blanka von Castilien" an stetig abnimmt, ist in dem Märchenstück noch sehr stark; sie erstreckt sich aber nur mehr auf Details, in der Führung der Handlung und in der Charakteristik der Personen hat sich Grillparzer fast vollständig von ihr befreit.

Weit geringer ist Goethes Einfluß [2]), der in der „Sappho" wie in der „Hero" so stark ist. Für Zangas Ironie und

[1]) An Schillers „An die Freude" erinnert von weitem der Ausdruck: „Zeiger an der Weltenuhr" („Freude, Freude treibt die Räder In der großen Weltenuhr"); vergl. E. Stockton Meyer, Ausgabe von „Traum ein Leben". Boston 1902.

[2]) Xenia Austriaca. Wien 1894. II: 65 (Waniek).

skrupellose Vieltätigkeit hat Mephisto manchen Zug geliehen[1]), aus dem „Faust" stammt die Anrede ad spectatores[2]), auch einzelne Aussprüche mahnen an Goethes Schalk:

Klar ward's, daß im Tun und Handeln,
Nicht im Grübeln 's Leben liegt ...
Sei's! Man muß nicht gleich verzweifeln.

Die Visionen im 3. Akte stehen in einer Bühnentradition, an welche auch die Vision in der Hexenküche anschließt, und an die Sprüche der Hexe wird man erinnert, wenn Rustan angesichts der Becher, von Eins und Zwei verwirrt, zusammenbricht. Rustans „O, und wär' ich nie geboren!" erklang schon aus Fausts Munde. Daß Rustans Schilderung der Größe von „Mahomets Gesang" und den „Grenzen der Menschheit" abhängig ist, daß sein Erwachen an das des Orest aus seiner Betäubung erinnert, daß manche Goethesche Sprachformen, wie das oftgebrauchte „nahverwandt", erscheinen, hat Waniek richtig beobachtet. — Einzelne Ähnlichkeiten mit dem zweiten Teil des „Faust" — natürlich zufällige — sind eben darum interessant. Die Übereinstimmung der Handlungsweise Mephistos im 4. Akt und Zangas zu Beginn des 2. Aktes ist auffallend. Beide bereden ihre Herren, dem Bedrängten beizustehen und so Macht und Ehre zu gewinnen. Wie Faust dem Kaiser so rettet Rustan dem König von Samarkand den Thron, beide ohne eigenes Verdienst. Wie die behenden Flämmchen geisterhaft auf den blanken Lanzen des kaiserlichen Heeres tanzen, so durchziehen Flämmchen rings um den fliehenden Rustan die Gegend wie Geister der Erschlagenen; „Krieger sind's, die Fackeln tragen."

Das alte Wort, das Wort erschallt,
Gehorche willig der Gewalt

spricht der Chor der Gewaltigen nach schlecht ausgeführtem Auf-

[1]) Vergl. u. a. Zangas „Platz da! Platz! Ich bin vom Hause!" mit Mephistos:

„Da werd' ich Hausrecht brauchen müssen.
Platz! Junker Voland kommt. Platz! Süßer Pöbel, Platz."

[2]) Minor, Goethes Faust I: 146.

trag und ähnlich lauten die Worte, mit denen Zanga seine Rückkunft entschuldigt:

Herr, gar alt
Ist der Spruch: vor Recht Gewalt!

Neben Goethe und Schiller werden andere Dichter wirksam. Zu der ironischen Wendung im 3. Akte der „Emilia Galotti", daß der Name Marinelli, den der sterbende Appiani anklagend nennt, als der des Freundes gedeutet wird, hat man früh das Verhalten des Königs in Parallele gestellt. Manches Detail erinnert an Tieck, dessen Wirkung freilich in erster Linie in der meisterlichen Darstellung des Dämonischen zu spüren ist. Die Vision Mirzas verschwindet, als Rustan den Namen der Geliebten ruft, wie Genovefas Bild im Spiegel verlischt, da Siegfried in eifersüchtiger Wut der „zarten, magischen Welt" zu nahe kommt. Das ist freilich alte Tradition; auch Faust kann das Bild im Spiegel nur „als wie im Nebel" sehen, wenn er heran tritt; in Gretrys Oper „Azor und Zemire" verschwinden die Schattenbilder des Vaters und der Schwestern, da Zemire sie umarmen will. Wie der Kater Hinze seinen Gottlieb, so lügt Zanga Rustan zum Edelmann und verschafft ihm die Gunst des Königs; wie im „Gestiefelten Kater" so entledigen sich auch hier die Abenteurer ihrer Kleider, damit ihr Stand verborgen bleibe. In Tiecks „Oktavian" singt Knabe Schlaf ein Schlummerlied, ertönt zu Anfang und am Schluß dieselbe Melodie, ähnlich wie das Lied des Derwischs unser Drama umschließt. — R. M. Meyer hat auf die auffallende Ähnlichkeit einzelner Momente in der Zeltszene mit einer Szene aus Immermanns „Cardenio und Celinde" aufmerksam gemacht, die Grillparzer wohl gekannt hat [1]). Auch an einer anderen Stelle erinnert die Hexe Tyche an die unheimliche Alte des Traums; nachdem sie Marcell getötet, redet sie Celinden ein, alles sei nur Traum gewesen:

---

[1]) Bekanntschaft mit diesem Drama ist umsomehr anzunehmen, als Grillparzer 1843 ein Urteil über Immermann fällt, das besonders für „Cardenio und Celinde" Geltung hat und nach seiner Fassung die Kenntnis aller Werke des Dichters wahrscheinlich macht. Werke XVIII: 138 f. Doch erinnern beide Szenen an die Vergiftungsszene in „Kabale und Liebe" (Ferdinands „Wohl bekomm's" und „Trinken Sie, der Trank wird Sie kühlen").

Die Wahrheit hält sie, wie ich seh', nicht aus.
Das will die Nuß und mag sie doch nicht knacken.

Ganz ähnlich sagt die Hexe zu Rustan:

Ei, du möchtest wohl den Trank,
Aber auch, daß man dich zwänge!

Die Szene, in der der König wiederholt den Becher ansetzt und endlich den vergifteten Wein trinkt, geht in letzter Linie auf die Geschichte von Ankaios von Samos zurück, die Aulus Gellius in seinen „Noctes atticae“ erzählt und deren Pointe Friedrich Kind in seinem „Ankäos von Samos“ verdeutscht hat:

Zwischen Lipp' und Kelchesrand
Schwebt der dunkeln Mächte Hand.

Grillparzer hat sich die Geschichte für seinen „Amasis“-Plan notiert; die Form aber, die diese Szene bei ihm annahm, stammt wohl aus Houwalds „Heimkehr“. Dort vergiftet der heimkehrende Gatte den Wein und harrt auf das Kommende. Der Becher wandert nun von Hand zu Hand. Der zweite Mann der doppelt Verheirateten will trinken und setzt ab, das Kind ebenso, endlich greift die Frau zu; ihr reißt der Fremde den Becher aus der Hand und im Laufe der Handlung reicht ihm die Frau den vergifteten Becher, den er dem Schicksal gehorchend leert. — Auch an Müllner werden wir manchmal erinnert. Der Gedanke:

Die Träume,
Sie erschaffen nicht die Wünsche,
Die vorhandnen wecken sie;

ist schon im „König Yngurd“ ausgesprochen:

.. was du fühlst im Traum,
Lieb' oder Haß, hat dir im Busen Raum,
Und was du träumend willst, das schläft in deinem Willen.[1])

Außerordentlich viele Einzelheiten, besonders solche äußerlicher Natur, dankt Grillparzer der Wiener Volksbühne. Daß die

[1]) Schon in Moritz' „Blunt“ heißt es nach alter volkstümlicher Erfahrung: „Was man wünscht, davon träumt man auch.“ Vergl. Grillparzers „Melusine“ Werke VII: 234: „Was die Brust im Wachen enget“ u. s. w.

Hinterwand der Dekoration in die Höhe geht und sich eine freie Gegend zeigt, ist in den Zauberstücken gäng und gäbe[1]), ebenso wie die Vision durch den durchscheinenden Prospekt[2]). Die Schlange macht zuerst in der „Zauberflöte" auf der Wiener Bühne Aufsehen und wird hier bald endemisch[3]). 1821 und bei der Wiederaufnahme im Jahre 1824[4]) wird in Horschelts Kinderballett „Die Silberschlange" eine Schlange gezeigt, „die sich um eine hohe Säule hinanwindet"[5]), wie die Schlange in der Vision des 1. Aktes um die Palme. Die Genien, welche Rustans Traum einbegleiten, stammen aus derselben Sphäre[6]); die praktikable Brücke mit dem fließenden Wasser darunter, die schon in den literarischen Quellen ihren Platz hat, findet in

[1]) Etwa die Erscheinung der Donau und des Kahlenbergs in Bäuerles „Aline" (1822).

[2]) Henslers „Zwölf schlafende Jungfrauen" erscheinen dem träumenden Wilibald „in einem großen Spiegel". Hoanghus Traum in „Moisasurs Zauberfluch". Vergl. Grillparzers Entwurf zur „Spinnerin am Kreuz", Werke XII: 210.

[3]) Schikaneder, „Babylons Pyramiden" (vergl. E. v. Komorzynski, Schikaneder. S. 147); Meisl, „Das Schwert und die Schlangen" (nach dem gleichnamigen Märchen von Contessa, 1816); Karl Schikaneder, „Der Kampf mit der Riesenschlange oder der Leuchtturm auf der Rubineninsel" (1817; Bearbeitung von Gozzis „Re cervo"?); Jos. Korntheuer, „Amonine oder der dramatische Einbläser und die Riesenschlange", Feenoper (1826, Theater in der Leopoldstadt); Ferd. Valentin Ernst, „Der Gärtner und die Schlange oder das Zauberkäppchen" (30. Sept. 1831, Theater an der Wien; Theaterzeitung Nr. 121. Bearbeitung von Gozzis „Corvo"); Julius v. Ribics, „Der Rabe oder die bösen Gaben" (19. März 1836, Theater in der Leopoldstadt; Theaterzeitung Nr. 47, 58. Nach Gozzi); „Der Zauberspruch", Zauberoper in 2 Akten, Musik von J. P. Pixis (25. April 1822, Theater an der Wien; Sammler S. 200, 208. Nach Gozzis „Corvo"). Sammler 1817: 472, bringt einen Theaterbericht aus Prag: Josephine Demmer wurde einstimmig, „und, was in Prag anfängt, eine Seltenheit zu werden, ganz ohne Accompagnement der Schlangen" gerufen. — In der „Gefesselten Phantasie" wird von einer Rettung vor einer Schlange wenigstens erzählt. Zu diesem beliebten Motiv vergl. „Wie es euch gefällt" IV 3 (Olivers Erzählung), Kosegarten „Jucunde" (R. M. Meyer).

[4]) Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst. 1824: 514.

[5]) Theaterzeitung 1824: 40.

[6]) Solche Genien des Schlafs und des Traumes etwa im „Lustigen Fritz" von Meisl oder in Gleichs „Eheteufel auf Reisen".

bühnentechnischer Beziehung ihre Vorgänger im Volksstück [1]); das Schlagen der Uhr war sehr beliebt, um den Eintritt der Katastrophe zu bezeichnen [2]). Die Hexe mit dem Becher erinnert an viele ähnliche Gestalten des Geisterstücks, auch an Papagenas erstes Erscheinen, Zangas Verwandlung steht völlig in der Tradition jener stereotypen Kostümverwandlungen, an deren eine sich Grillparzer noch als gealterter Mann aus Kindheitserlebnissen erinnerte [3]). Die Mode, Sprichwörter zu dramatisieren, hat R. M. Meyer herangezogen und die Szene mit dem Wein als eine Nachbildung des Sprichwortes „Zwischen Lipp' und Becherrand" bezeichnet [4]). Auch diese Mode fand Grillparzer auf der Volksbühne heimisch, wo das Sprichwort als Titel beliebt war [5]). Ein zweites Sprichwort ist in derselben Szene des Traumes noch handgreiflicher dargestellt; ja es wird in einer Variante der Handschrift sogar der Text zu dem Bilde gesprochen. Der Mann vom Felsen erscheint, eine Natter am Busen, eine Versinnlichung des Sprichwortes „Eine Schlange am Busen nähren". Dazu heißt es am Rande der Handschrift:

---

[1]) Gleich, „Eheteufel auf Reisen"; Horschelt, „Die Silberschlange" (Theaterzeitung 1823: 55); Bäuerle, „Der verwunschene Prinz"; Joh. Bubenhofen, „Das Bergweibchen oder die Teufelsbrücke vom Harzgebirge", Musik von Eisenböck (gespielt Znaim 1813). In München wird die komische Zauberoper „Mirana, das Bergweibchen oder die Teufelsbrücke am Harzgebirge" von Hensler (?), Musik von Tutschek, im Jahre 1822 gespielt. Am Schlusse des 2. Aktes von „Alpenkönig und Menschenfeind" erscheint die Teufelsbrücke. Ein Sturz schließt den ersten Teil von Henslers „Zwölf schlafenden Jungfrauen", vergl. Wellings „Liebesschwur" (v. Weilen, Euphorion I: 652).

[2]) Lewis „Ein Uhr", Melodrama; zahlreiche Parodien. Kotzebue, „Die kluge Frau im Walde oder der stumme Ritter".

[3]) Werke XIX: 20. Jathir erscheint in den „Zwölf schlafenden Jungfrauen" mit zischenden Schlangen in den Haaren und Händen. Im „Bauer als Millionär" erscheint der Neid mit Schlangen auf den Kleidern, den Turban mit Nattern umwunden. Vergl. Mann vom Felsen, Zanga.

[4]) Vergl. oben S. 29.

[5]) „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein" (1826, Theater in der Josephstadt); J. F. H. Müller, „Ehrlich währt am längsten" (Goedeke V: 312: 13); Paul Weidmann, „Der Listige oder Früh gesattelt, spät geritten" (V: 315: 56); Marinelli, „Aller Anfang ist schwer" (V: 316: 7); Zehnmark, „Wenn zwei sich streiten, freut sich der dritte" (V: 317: 10) u. s. w.

König, König, wie verblendet
Stießest du von dir den Treuen
Und verbirgst in deinem Busen
Diese Schlange, die dich sticht.

Die in Wien überaus beliebten phantastischen Märchenkomödien Gozzis haben auf das Kostüm des Stückes Einfluß genommen und auch sonst manche Einzelheit bestimmt. Da erscheinen furchtbare Schlangen auf der Bühne (La donna serpente, Il corvo),[1]) stolze Prinzessinnen und schwächliche Väter (Turandot) gehören demselben Typus an wie Gülnare und der König. Eine Stelle aus dem „Corvo", den Grillparzer seit der Kindheit kannte und wiederholt bearbeiten wollte, stimmt sogar beinahe wörtlich mit einigen Versen aus dem „Traum ein Leben" überein, und auch die Situation ist sehr ähnlich. Im Vorgemach des Königs zieht Jennaro gegen den Drachen seinen Dolch, so findet ihn Leandro und ordnet seine Verhaftung an:

Que' traditori,
Ch'osan col ferro ignudo, con un colpo
Spezzar l'ultima porta.

In derselben Situation sagt Rustan von Karkhan:

Schafft sie fort, die Hochverräter! ....
Blinkt nicht noch in euren Händen
Der Empörung frecher Stahl?

Die Wiener Volksstücke haben eine große Vorliebe für den Orient und auch darin stellt sich „Der Traum ein Leben" in ihre Reihe. Orientalische Dichtungen haben dem Drama hie und da Muster geboten.

Die Gestalt des Derwischs hat Vorbilder in „Tausend und eine Nacht", die Grillparzer als Knabe mit Begeisterung gelesen[2]), und auch in Einzelheiten zeigt sich dieser Einfluß. So stehen die beiden Knaben zu des Bettes Häupten und Füßen, wie in den orientalischen Märchen zwei Sklavinnen in dieser Stellung den Schlaf bewachen und durch ihr Gespräch oft dem Erwachten Geheimnisse verraten. Der Eintritt Massuds und

[1]) Siehe oben S. 30 Anm. [3]).
[2]) Werke XIX: 25.

Mirzas erinnert nicht nur an die „Iphigenie", sondern noch viel mehr an den Eintritt des Oheims in Hasan Bedr-ed-Dîns Schlafgemach (24. Nacht). — Reiche Anregung konnte Grillparzer in Saadis nüchternen Weisheitsbüchern finden, wenn er sie — vielleicht durch seinen Freund Hammer — kannte [1]). Da heißt es etwa [2]):

Karun erfuhr es, trotz der Schätze Fülle,
Daß nur das Strohdach wahre Schätze hülle.

Das Leben ist ein Schlaf, der Tod ein Erwachen [3]), gute Taten allein dauern auch im Jenseits:

Wach auf, o Greis, der fünfzig Jahre Leben
Du zwecklos ließest wie im Traum verschweben.
Denn sieh, das Jenseits ist ein Marktplatz, Greis,
Wo gute Taten sind der Güter Preis. [4])

Die Situation des Königs, der auf der Jagd sein Gefolge verloren und einem Fremden begegnet, findet sich öfter, im „Rosengarten" einmal verbunden mit der Geschichte eines Ringers, der gegen den Willen seines Vaters die Heimat verläßt und böse Schicksale erlebt.

Schon auf dieses in des Dichters Frühzeit begonnene Werk hat Grillparzers geliebter Lope de Vega Einfluß geübt. Daß die Rettung des Grafen von Barcelona vor der Schlange durch Sancho in den „Donayres de Matico" das erste Vorbild für den 2. Akt des „Traum ein Leben" gebildet habe — wie Farinelli [5]) behauptet — ist freilich nicht anzunehmen. Daß aber das Lopesche Drama, das Grillparzer 1824 las, für die Ausgestaltung der entsprechenden Szenen von Wichtigkeit wurde, ist sicher. Besonders die ältere Fassung des Traumstücks zeigt in

---

[1]) Vers 739 f. (S. 137) heißt es ursprünglich:

Ein geziertes äff'ges Wesen,
Das in Sadi was gelesen.

[2]) „Fruchtgarten", übers. von Schlechta-Wssehrd. Wien 1852, S. 178.

[3]) S. 214.

[4]) S. 209.

[5]) Grillparzer und Lope de Vega. Berlin 1894, S. 114 f.

dem Benehmen Gülnares die auffallendste Ähnlichkeit mit dem Vorgehen Rosimundes. Beide weisen den Vorschlag des Vaters, den Retter zu heiraten, schroff zurück, beide werden durch des Jünglings tapferes und edles Betragen umgestimmt. — In Lopes „El villano en su rincon" konnte Grillparzer die trefflichste Schilderung eines in fester, ruhiger Selbständigkeit und Genügsamkeit beharrenden Landmanns finden. Ob er dieses Stück schon so frühzeitig gelesen hat, daß es für Massuds Gestalt bedeutend werden konnte, läßt sich nicht feststellen [1]. Ebensowenig ist es zu erweisen, daß Grillparzer „Con su pan se lo coma" gekannt hat, das in der Tendenz große Ähnlichkeit mit dem „Traum ein Leben" zeigt [2], oder „San Isidro, labrador de Madrid", in welchem Drama der Neid mit einer Schlange auf der Schulter — also wie bei Raimund — erscheint.

Abgesehen von den beiden Calderonschen Dramen, die zweifellos auf unser Stück gewirkt haben, findet sich eine Anzahl von Übereinstimmungen mit anderen, ohne daß die Abhängigkeit nachzuweisen oder auch nur immer wahrscheinlich zu machen wäre. So spricht in dem Auto „La vida es sueño" der „Schatten" den Hymnus der vier Elemente nach, anfangs gleichgültig, dann erstaunt, endlich überwältigt, wie Rustan die Worte des Derwischs erst unwirsch verwerfend wiederholt, bis er in tiefstes Nachdenken versinkend auf ihren Ton eingeht und trüben Sinnes, gedankenvoll die Stimme des Warners zur eigenen macht [3]. „Mehrstimmige leise Musik greift in die Harfentöne ein", wie etwa in „Sueños hay que verdad son" oder im „Monstruo de los jardines" Musik den Traum einleitet. Der Traumschlaf erscheint bei Calderon in langem schwarzen Gewande [4]; in der ersten Fassung des Grillparzerschen Märchens

[1] Grillparzer und Lope de Vega. Berlin 1894, S. 282.

[2] Ebenda S. 112.

[3] So wenigstens faßt Josef Kainz in seiner genialen Rustan-Darstellung diese Stelle auf.

[4] Joh. Albert, Schlaf und Traum bei Calderon. Festschrift für Ludwig Urlichs. Würzburg 1880, S. 190, vergl. auch S. 172 f., 179 f., 183, 185 f., 191 ff.

erhebt sich eine „schwarzgekleidete Gestalt" hinter Rustans Bett und breitet einen Schleier über sein Haupt.

Nicht auf einmal sind alle diese Anregungen wirksam geworden. Nach und nach treten sie in Grillparzers Gesichtskreis, lösen einander ab und ändern ihre Bedeutung. Es ist nicht anders möglich bei einem Stücke, das so lange zu seiner Vollendung gebraucht hat. Immer wieder ging der Dichter mit anderen Voraussetzungen an den Plan heran, der stets neue Gestalt annahm und nur in der Tendenz und den Hauptzügen derselbe blieb.

II. Kapitel

Entstehung und Entwickelung

Vor 1817 [1])

„Eins der frühesten Bücher, die ich las, war das Textbuch der Zauberflöte," schreibt Grillparzer in seiner Selbstbiographie. Die Gestalten des von der Schlange verfolgten Prinzen und der geheimnisvollen Retter, der Betrug Papagenos und seine Bestrafung prägen sich tief in das Gedächtnis des Knaben, schweben dem schaffenden Manne vor. Früheste Kindheitserinnerungen werden in dem „Traum ein Leben" lebendig.

Der angehende Gymnasiast Franz Grillparzer findet unter den Büchern seines Vaters „eine Theaterbibliothek mit allen in Wien aufgeführten Stücken, unter denen von Schiller und Goethe gar nichts, von Shakespeare nur Hamlet und Lear in der Schröderschen Bearbeitung", von Lessing „Nathan der Weise" vorkam [2]). Von den Sammlungen der in Wien gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufgeführten Schauspiele stimmt nur die „Deutsche Schaubühne" mit Grillparzers spärlichen Angaben beiläufig überein [3]). Ob der 14. Band dieser Sammlung in

---

[1]) Zeugnis 1. Anhang I (S. 160 ff.).

[2]) Werke XIX: 25.

[3]) Die k. k. Hofbibliothek besitzt als Unikum eine Reihe von 283 numerierten Bänden dieser Sammlung (Goedeke V: 301), aus der aber 18 Bände fehlen. „Hamlet" findet sich im 44. und im 59. Band; „Lear" und „Nathan" sind in den vorhandenen Bänden nicht enthalten. Da „Der Misogyn", „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti", ferner „Richard II."

die Hände des Knaben kam? Hier konnte er manches lesen, das in seinen Werken wiederzuklingen scheint. Da handelt Voltaires „Waise in China“ (übersetzt von Ludwig Korn) von der Rettung des kaiserlichen Kindes durch den weisen Zamti, den bejahrten Gemahl der vom Tatarenchan geliebten Idame. Da verliebt sich „der Renegat“ Sapor (so sollte Osmin ursprünglich heißen) in dem gleichbetitelten Drama von Breithaupt (bearbeitet von Stephanie) in seine Schwester und tötet seinen Vater; ein alter treuer Diener enthüllt das Verwandtschaftsverhältnis. Da wütet der Maure Zanga in Youngs „Zanga oder die Rache“ (übersetzt von Jos. Karl Huber) gegen seine spanischen Bedrücker. Da gibt es einen grausamen Befehlshaber der Leibwache namens Osmin in dem anonymen Trauerspiel „Adelheid in der Sklaverei oder Tugend und Unschuld bietet allen Verleumdungen Trotz“. — „Ein treuer Diener seines Herrn“! „Die Ahnfrau“! „Der Traum ein Leben“! Dem Knaben erscheinen „künftiger Gestalten Geisterreigen“.

Wann Grillparzer zum ersten Male die Erzählung Voltaires gelesen hat, ist nicht zu bestimmen. Aber schon recht früh kann er die vierbändige Auswahl aus den Romanen und Erzählungen in die Hand bekommen haben, die sein späterer Verleger Wallishausser 1790 herausgegeben hatte. Seine „unersättliche Lust zur Romanenlektüre“ [1]) fällt zeitlich zusammen mit dem „gänzlichen Unglauben“, der „Unbekümmertheit um alles, was Religion hieß“ [2]), die Grillparzer in seinem letzten Gymnasialjahre (1804)

(bearbeitet von F. J. Fischer, Prag) und „Heinrich IV.“ (bearbeitet von Schröder) vorkommen, so ist es höchst wahrscheinlich, daß der „Nathan“, nicht ausgeschlossen, daß „König Lear“ in einem der fehlenden Bände zu finden wäre. Von Goethe stehen nur „Götz“ und „Clavigo“ im 65., „Stella“ im 108., von Schiller nur „Fiesko“ (bearbeitet von Plümicke) im 263. Band. Grillparzer hätte also einen dieser 3 Bände besitzen müssen, um ein Drama Goethes oder Schillers in der Sammlung zu entdecken. Überdies gehörten gerade „Götz“ und „Clavigo“ zu seiner frühesten Lektüre (Werke XIX: 25). Das Exemplar seines Vaters war wohl sehr unvollständig; das ist leicht zu erklären, da diese Bände den Charakter von Textbüchern trugen und zu den Aufführungen beim „Logenmeister“ verkauft wurden.

[1]) Werke XIX: 33.

[2]) Tagebücher II: 20.

erfaßte, und dieser Umstand mag ihm Voltaire besonders nahe gerückt haben.

Bald kamen Tage, in denen er selbst wie sein Rustan sich hinaussehnte aus den engen Verhältnissen der Heimat. Die ohnmächtige Wut über den Verfall des Vaterlandes, die ihm das Spottlied „Recht und schlecht“ (1806) abgerungen hatte, machte der elegischen Sehnsucht Platz, in die Welt, in die Freiheit zu ziehen: „Ich kannte einst keinen erhebenderen Gedanken als den, an A[ltmütter]'s Hand Wien und Österreich zu verlassen und in anderen Ländern ein Glück zu suchen, das ich hier nicht finden kann oder doch wenigstens nicht finden will, wenn je in meinem Zustande von Wollen die Rede sein kann“[1]. Und jetzt wie einst hegt er — grimmiger und sehnsüchtiger noch — den Wunsch, die Heimat zu verlassen: „Fliehen will ich dies Land der Erbärmlichkeit, des Despotismus und seines Begleiters, der dummen Stumpfheit, wo Verdienste mit der Elle der Anciennetät gemessen werden, wo man nichts genießen zu können glaubt, als was eßbar ist, und wo ein Collin als Matador geachtet wird, wo Vernunft ein Verbrechen ist und Aufklärung der gefährlichste Feind des Staates... Natur, warum ließest du mich gerade in diesem Lande geboren werden!... Hin nach der Schweiz!“ ruft er aus. „Himmlisches Land! Ja, in deinen Tälern, auf deinen Felsen will ich die Ruhe finden, die ich unter diesen ekelhaften, verkrüppelten, sauersüßen Geschöpfen verloren habe[2].“ Auch hier aber wohnt die Freiheit nicht, auch der Schweizer ist ein Sklave. „Aber du nimm mich auf, seliges Eiland, das nur selten des Europäers verpestender Fuß betritt, an dessen Klippen die Gefahr wacht; dich scheint ein Gott abgerissen zu haben von der polizierten Erde, zur himmlischen Freistatt für den Müden, den die Geißel der Konvenienz aus dem Schoße seines Mutterlandes getrieben, nimm mich auf in deinen stillen Schoß, Otaheiti, daß wie ein Feenland meiner Phantasie vorschwebt, nach dem alle meine Wünsche fliegen, und das ich mir in einsamen Stunden der Melancholie

[1]) Tageb. II: 25 (1810).

[2]) Tageb. II: 31.

mit so reizenden Farben male. Gewähre mir eine Hütte für mich und Georg und ein Weib, das, auf deinen Fluren geboren, in ihres Gatten Glück ihre Seligkeit, in einem Büschel Federn all' ihre Wünsche erfüllt findet. Gib mir wenige Bäume, in deren Schatten ich ruhen kann, deren Früchte meine einfache Nahrung sind, und ich will froh die Hände zum Himmel heben und rufen: Ich bin glücklich!"[1]) Dem Dichter vertieft sich die Voltairesche Erzählung, sie wird der Ausdruck seiner Sehnsucht nach Frieden, die sich schon 1807 in „Irenens Wiederkehr" innig ausgesprochen hatte. Der Liebhaber der Prinzessin von Kaschmir wird ein junger Schwärmer, den es in die Freiheit verlangt, der wie Grillparzer selbst zur Erkenntnis gelangt: die Vorzüge anderer Länder sind erträumt[2]). Klingers Roman mag schon jetzt in die Nähe der Voltaireschen Novelle gerückt sein und die neue Auffassung gestärkt haben. Dem jungen Grillparzer wird der Edelmann Rustan ein Jäger, der Neffe eines Landmanns, Kandahar wird ein Otaheiti, Klingers Fatime belebt die bei Voltaire blaß angedeutete Braut, bei ihr findet Rustan sein Glück. Dieses Idyll ist ein freundliches Gegenstück zu dem gleichzeitigen Plan einer Fortführung des „Faust", der sein Glück „in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden" sucht, eines einfachen Mädchens Liebe gewinnt, aber „durch das Bewußtsein seiner vorausgegangenen Handlungen" gequält den Teufel ruft, um sich dem unverdienten Genuß zu entziehen.

Am 18. März 1812 kommt Grillparzer als Erzieher in das Haus des Grafen Seilern[3]). Er lernt die Sitten der höheren Stände kennen, er lebt einen Teil des Jahres auf dem Lande, jagend und wandernd, immer doch die Unzufriedenheit, das Gefühl drückender Abhängigkeit in der Brust. Er sehnt sich in die Freiheit. In schwerer Krankheit aber gilt sein Sehnen der Mutter, ihre Stimme glaubt der Fiebernde zu hören, bis er die Täuschung schmerzlich erkennt. Eine junge Verwandte des gräf-

[1]) Tagebücher II: 32 f.

[2]) Ebenda.

[3]) Jos. Ullrich, Grillparzer im gräflich Seilern'schen Hause. Neutitschein 1904 stellt alle auf diesen Aufenthalt bezüglichen Briefe und Aufzeichnungen zusammen.

lichen Hauses kommt ihm freundlich entgegen, aber in bester Absicht ungeschickt, fast demütigend zu Hilfe.

Die Bibliothek des alten Grafen, die Grillparzer eifrig studierte, hat ihm wohl Voltaire wieder nahe gebracht. Und nun war ihm die Erzählung von den beiden Genien nicht mehr bloß ein müßiges Symbol seiner Unzufriedenheit, seines Drangs nach Tätigkeit und seiner Erkenntnis, daß man sich bescheiden müsse. Nun siegt die angeborene Gestaltungskraft über die Depression des Gemütes, er formt aus der Erzählung ein Drama. Reichste Anregung, neue Kraft hatten ihm die wenigen Monate in der Hofbibliothek verliehen, als er griechische Manuskripte las, spanische Dramatiker zum ersten Male kennen lernte. 1813 erschien A. W. Schlegels „Spanisches Theater" in einem Wiener Nachdruck, und angeregt durch die Schönheit der Originale und die rasch erkannten Schwächen der Übersetzung versuchte Grillparzer eine Übertragung von Calderons „La vida es sueño". Hatte die Lektüre der „Andacht zum Kreuz" die Erweckung gesondert liegender Erinnerungen vollzogen und Motive und Gestalten aus der französischen Räubergeschichte von Jules Mandrin, aus dem alten Schauerroman von der „blutenden Gestalt mit Dolch und Lampe", aus dem wohl wiederholt gelesenen „Renegaten", aus den „Räubern" und der „Braut von Messina" zu einem Ganzen vereinigt, so war es Calderons Traumstück, das die in der Tendenz verwandte Voltairesche Erzählung der Dramatisierung zuführte. Wie die „Ahnfrau" so war „Der Traum ein Leben" für Grillparzer unlösbar mit dem spanischen Versmaß verknüpft, das wiederum im Jahre 1813 durch die Erstaufführung von Müllners „Schuld" dem Dichter nahegerückt wurde.

Als das Drama konzipiert wurde, bekam Grillparzer Falks „Gräber von Rom" in die Hand und entnahm ihnen die Anregung zu wichtigen Änderungen. Klingers Giafar hat wohl gleichzeitig die Gestalt Rustans ins Düstere gefärbt. Mit der ersten erhaltenen Zeile steht uns Rustan als Schuldiger gegenüber.

Die Jahre 1814 und 1815 bezeichnet ein seltsam gleichzeitiges Versiegen der Produktion und der Quellen, die uns über Grillparzers inneres Leben unterrichten. Angestrengte amtliche Tätigkeit und Prüfungsvorbereitungen erklären das zur

Genüge. Neben der Übersetzung aus dem „Leben ein Traum“ kommt aber in diesen Jahren die Beschäftigung mit Gozzi in Betracht, deren Spur uns in zwei Übersetzungsfragmenten des „Raben“ erhalten ist. Es war eine Zeit der Sammlung, der Vorbereitung. 1816 ist die „Ahnfrau“ vollendet, das Produkt und der Abschluß dieser Epoche, auf die fünfzehn Jahre der reichsten Tätigkeit folgen.

* * *

Erster Plan [1]

Die wenigen Zeilen in J_1 (S. 204) [2] und die Richtung der Entwickelung von Voltaire zu der ersten erhaltenen Fassung sind die einzigen Anhaltspunkte für eine Bestimmung des ersten Planes.

Die Rahmenhandlung steht ziemlich fest. Rustan liebt seine Verwandte, unruhige Sehnsucht faßt ihn, in die Welt zu ziehen; in der Nacht vor der Reise träumt er von furchtbarem Unglück, das ihm in der Fremde begegnet; er ist gewarnt und bleibt daheim. Der Negersklave Zanga hat ihn zum Entschluß gedrängt, auf ihn fällt des Erwachten Abneigung.

Der Traum muß sich ursprünglich viel enger an Voltaires Erzählung angeschlossen haben. Rustan findet in seiner Bewerbung um die Prinzessin einen Nebenbuhler, dessen Ansprüche gerechtfertigter sind als die seinen. Die Prinzessin aber liebt Rustan. — An die Stelle der dramatisch untauglichen Talismane mußte eine Handlung treten, deren Urheberschaft beide Bewerber sich zuschreiben. Diese Handlung fand Grillparzer bei Falk vorgebildet, er hat sie, im Detail der „Zauberflöte“ folgend, eingeführt: die Rettung durch einen Unbekannten. Bei Falk rettet der Nebenbuhler mit dem Mädchen zugleich den begünstigten Liebhaber. Grillparzer mußte beide Männer an der

[1]) Handschrift J_1. Die Beschreibung und Datierung der Handschriften folgt Anhang II. J_1: S. 164, 166.

[2]) Die Verweise beziehen sich auf Anhang III S. 169 ff.

Rettung beteiligt sein lassen: Rustan fehlt, der Nebenbuhler trifft, Rustan aber trägt den Dank davon. Es wäre dann zum Zweikampf zwischen beiden gekommen; vielleicht wäre das Verwechslungsmotiv der Voltaireschen Erzählung in der Weise angewendet worden, daß Rustan statt des Nebenbuhlers den König tötet. Darauf mögen die Worte der Prinzessin gehen, die uns in J_1 erhalten sind. Ob die Prinzessin den trotz allem geliebten Mörder ihres Vaters geheiratet und der verschmähte Nebenbuhler den Mord des Königs und die eigene Sache gerächt hätte, liegt vollständig im Dunkel. Jedenfalls hat dieser Nebenbuhler noch ganz die harmlosen Züge des Herrn Barbabou und weilt am Hofe; Rustan hat seinen Namen gegen den des Falkschen Ismael vertauscht.

1817—1818 [1])

Unmittelbar nach der „Ahnfrau" wollte Grillparzer den „Traum ein Leben" ausführen. Aber auch dieses Drama war in seiner ersten Gestalt ein „wirbelnder Tanz, in dem zuletzt alles sich herumdrehte und der Ballettmeister nach weggeworfenem Taktmesser auch" [2]). Auch hier war alles auf den Effekt gestellt. „Ich schämte mich. — Ich nahm mir vor, mein nächstes Produkt ein Gegenstück dieses tollen Treibens werden zu lassen, und suchte daher, mit absichtlicher Vermeidung effektreicherer, seit lange vorbereiteter Stoffe, nach einem solchen, der es mir möglich machte, mich von den handelnden Personen zu trennen und in der Behandlung eine Ruhe walten zu lassen, die mir des Strebens um so würdiger schien, je fremder sie meiner Individualität ist, und je mehr ich daher verzweifelte, sie je zu erreichen. Ich verfiel auf Sappho" [2]). Mit einer wahren Wollust der Selbstbeschränkung hat hier Grillparzer sein Temperament bezwungen und wenigstens in der ersten Hälfte des

---

[1]) Zeugnisse 2—7. Anhang I S. 160 f.

[2]) Briefe I: 18.

Dramas sein Ziel erreicht. Hatte aber schon der vierte Akt der „Sappho" in manchem die alte Siedehitze verraten, so griff der Dichter knapp nach Vollendung der Liebestragödie, ein halbes Jahr vor ihrer Aufführung, gierig nach dem alten, lieben Stoffe, der alten, lieben Form zurück. Die Aufforderung des Schauspielers Küstner, das Stück zu seiner Einnahme im Theater an der Wien fertigzustellen, kam Grillparzer sehr gelegen; das Theater an der Wien, der Schauplatz seines ersten Sieges, war der richtige Ort für das effektreiche Drama. Der erste Akt wurde in kurzer Zeit (vom 21. September bis 6. November 1817) vollendet, der Plan mit Küstner durchgesprochen. Dieser wollte aber den Zanga nicht als Schwarzen spielen. Grillparzer gab zwar nach [1]), aber die Lust an der Arbeit war ihm benommen, denn zu fest hatte ihm die Gestalt des Schwarzen schon vor Augen gestanden. Die Vollendung verzögerte sich, die Aufregungen der „Sappho"-Proben verdrängten die Stimmung, die Ähnlichkeit des Dramas von Vandervelde (4. April 1818 im Theater an der Wien aufgeführt) entschied für das Aufgeben des Stückes. Die unmittelbar folgende Zeit der Hypochondrie und Kränklichkeit gibt keine Anregung, den alten Plan wieder vorzunehmen; erst der neue, lebhaft ergriffene Stoff des goldenen Vlieses kann die Ermattung überwinden. Die ersten Verse des zweiten Aktes mit ihrem rauschenden Freiheitsjubel mögen noch um die Zeit der italienischen Reise entstanden sein, wie schon Goedeke vermutete [2]). Mehr war gewiß nicht ausgeführt, als Grillparzer den bis auf den Schluß fertiggestellten 1. Akt dem Schauspieler und Dramenübersetzer Lembert zum Abdruck übergab (L-Anhang S. 166). Mit dieser Veröffentlichung hat Grillparzer das Stück — wie er meinte, endgültig — ad acta gelegt.

* * *

[1]) Anhang S. 169 A_1 A_2 Personenverzeichnis; S. 170 A_1 121 Grillparzer konnte aber nicht gegen seine Inspiration handeln und ließ das Stück liegen. Vergl. Werke XIX: 77.

[2]) Goedeke [2] VIII: 320 ([1] III: 388).

Zweiter Plan [1])

Anfang September 1817 schreibt Grillparzer die alten Verse „Ismael, du schöner Jäger" in ein Notizheft, aber er verändert sie. Diese Veränderung bedeutet einen wichtigen Fortschritt in der Entwickelung des Stückes. Die Prinzessin nennt Ismael nun nicht mehr ihres „Auges Lust und Gift". Sie fragt einfach: „Woher solchen Hasses Gift?" (S. 204 J_2 Vers 2.) Sie liebt nicht mehr den Träumer wie die Prinzessin Voltaires oder die des ersten Plans, ihre Liebe gilt dem Mitbewerber. In letzter Linie geht diese Veränderung auf Falk zurück, bei dem Thirza nach Ismaels Tod ihre Hand dem Retter verspricht, der sich mit dem Ende seines Gürtels legitimiert, indem er es an das von Thirza gefundene fügt [2]). Den nächsten Anlaß für die Änderung gab aber eine naheliegende Erwägung: Wie kommt der Höfling in die Einöde, wieso bleibt er bei der Rettung des Königs unerkannt, warum verschwindet er so lange, bis Rustan sich als Retter ausgegeben hat? Er muß verbannt sein, vom Könige nicht gern gesehen. Warum? Weil er eben die Tochter liebt und diese ihn. Tritt er so als begünstigter Nebenbuhler vor Rustan, so hat dieser allen Anlaß, ihn beiseite zu schaffen. Der Prinzessin Klage mag nun dem toten Geliebten, nicht dem ermordeten Vater gegolten haben. Mit diesen Veränderungen geht auch eine leise Verschiebung in Rustans Wünschen Hand in Hand. Er strebt nun mindestens ebensosehr nach der Krone, wie nach der Braut, der liebeskranke Held Voltaires macht einem Ehrsüchtigen Platz.

Dieser Plan kommt nicht zur Ausführung. Die Lösung des Knotens, die ja noch viel später Gegenstand mühsamsten Versuchens wurde, war noch nicht gefunden, der Rächer des Ermordeten, der Richter des Träumers war noch nicht geschaffen.

* * *

[1]) Handschrift J_2. Anhang S. 165, 167.

[2]) Ein Motiv, zu dem sich Analogien in der „Ahnfrau" und der „Libussa" finden.

Erste Fassung [1])

Grillparzer kehrt vorläufig zum ersten Plan zurück. Voltaires Rustan tritt wieder an Ismaels Stelle, Osmin weilt wieder am Hofe. Aber die Prinzessin schwärmt nicht — wie im alten Plan — für Rustan; sie liebt den Kämmerling. Im 1. Akt ist es angedeutet: des Königs Tochter schielt an der Tafel nach Osmin. Die Schwierigkeit, den Höfling unerkannt als Retter auftreten zu lassen, wird in Anlehnung an Voltaire und Klinger beseitigt. Wie dort die Genien und der gespenstische Ahmet, so tritt hier „Eine Erscheinung" rettend auf (S. 169 A_1, A_2 Personenverzeichnis). — Das Folgende läßt sich nur mutmaßen. Osmin ist es nun wohl, der nach Rustans Abkunft forscht, er teilt sie dem König mit; „eine alte Frau" (S. 169 A_2 Personenverzeichnis) schafft dem Träumer Gift, der König stirbt. Osmin erscheint als Rächer und Rustan fällt.

Der Titel dieses Dramas lautet ursprünglich „Traum und Wahrheit"; noch während der Arbeit am 1. Akt tritt eine Änderung ein in „Des Lebens Schattenbilder" (S. 169 A_1), A_2 hat die Aufschrift „Des Lebens Schattenbild".

Die Handlung ist einfacher und flacher als im fertigen Stücke. Noch fehlt der Derwisch, die einzige düstere und geheimnisvolle Gestalt des Vorspiels (S. 170 A_1 177, A_2 178; S. 173 A_1 608, A_2 591; S. 174 A_1 624), noch Kaleb, der widerliche Stumme, noch ist der Osmin des Traums ein glatter Höfling wie sein Modell im 1. Akt. Der Traum kennt keine unheimlichen Zwitterwesen zwischen Mensch und Dämon, nur wirklich überirdische Erscheinungen, wie die alte Frau und die „Erscheinung", ganz nach Voltaire, bei dem die beiden Genien in verschiedener Gestalt die Traumhandlung beeinflussen. Solch klare Scheidung konnte noch nichts von der psychologischen Tiefe der späteren Fassung haben, „Des Lebens Schattenbild" war ein einfaches Märchen. Dem ausgeführten 1. Akt fehlen die Hin-

[1]) Handschriften A_1, A_2. Anh. S. 165, 167.

weise auf den frommen, weisen Wundermann, der Schluß ist stimmungslos und theatralisch. Eine schwarze Gestalt deckt den Schlummernden mit einem Schleier zu, ähnlich wie die Ahnfrau dem schlafenden Borotin erscheint [1]), wie im Kinderballett „Melusine" ein Knabe den Grafen Raimund einschläfert. Nur schwach ist ein gewisses Unbehagen Rustans angedeutet, durch nichts motiviert (S. 174 A_1 624). Aber die Bangigkeit des Anfangsmonologs ist meisterhaft getroffen, der Dialog zwischen Rustan und Zanga nach einigen Verbesserungen, die besonders das Paradestück der Schlachtschilderung betreffen (S. 170 ff. A_1 362 ff.), vollendet. Kürzend und mäßigend hat hier Grillparzer bald nach der ersten Niederschrift die Höhe erreicht. Der 1. Akt ist im allgemeinen fertig.

1821—1826 [2])

Das in Lemberts Taschenbuch veröffentlichte Fragment fand den Beifall der Kritik [3]), an Börnes lobende Anerkennung denkt Grillparzer noch 1834 dankbar zurück. Diese Besprechungen dürften den ersten Anstoß zur erneuten Beschäftigung mit dem Stücke gegeben haben. Es sind geradezu Studien für das Drama, wenn sich von fünf Tagebucheintragungen des Jahres

[1]) Grillparzer wollte als Knabe einen Geist in der Gestalt einer schwarzen Frau mit einem großen Schleier gesehen haben (Werke XIX: 15).

[2]) Zeugnisse 8—10. Anh. S. 161.

[3]) Ph. Millauer in der Theaterzeitung 1820: 509: „Die in diesem Bruchstücke handelnden Personen werden rein und klar in ihr dramatisches Leben eingeführt. Die Sprache derselben beseelt ein herrlich-poetischer Geist, und ob auch ein Dunkel über die Folge der, wie nicht anders möglich, gleichsam nur in Schattenrissen hingeworfenen Einleitung liegt, so läßt sich doch über die Entwicklung selbst im voraus das günstigste Resultat erwarten." Über Börnes Rezension s. unten S. 48; vergl. Werke XVIII: 192 und Montagsrevue. Wien 1893: Nr. 5. — Vergl. ferner Goedeke VIII: 400: 104) b. — Tadelnd: Allg. Lit.-Ztg. Halle 1821: Nr. 169.

1821 vier mit Träumen befassen [1]). Daß dieses Interesse mit unserem Stücke zusammenhängt, wird durch den Umstand überaus wahrscheinlich, daß die nächste Eintragung über einen Traum in den Anfang des Jahres 1829 [2]), also in eine Zeit fällt, in der sich Grillparzer — wie wir aus seinem Tagebuche wissen — intensiv mit dem Drama beschäftigt hat. Eine dieser Tagebuchnotizen liest sich wie das Programm zu der letzten Szene des „Traum ein Leben". Was Voltaire für das Verhalten des erwachten Rustan gegen Zanga in großen Umrissen bot, erhält hier durch eigene Erfahrung Färbung und Bestimmtheit: „Neulich träumte mir von einem niedrigen, eigennützigen Streiche, den mir *** spielte, und der mich tief verletzte. Frühmorgens, als ich noch im Bette lag, kam er selbst zu mir ins Zimmer. Ich kann den Haß nicht beschreiben, den ich noch vom Traume her gegen ihn fühlte. Ich konnte ihn kaum ansehen. Wie absurd! Freilich lag die geträumte Unbild nicht ganz außer des Mannes Charakter im Wachen" [3]). Wie hier Rustans Haß gegen Zanga auf Erlebtes gegründet wird, so ist auch sein Abscheu vor Osmin als dem Sinnbild alles Verhaßten auf Selbstbeobachtung des Dichters gestützt und wieder fällt die betreffende Notiz in das Jahr 1821: „Woher kommt es denn, daß ich immer einen Menschen haben muß, den ich anfeinde, auf den ich alles Schlechte, Widrige und Abgeschmackte übertrage, das mich in der Welt anekelt, und dann den Menschen eigentlich hasse und (obwohl nur in Gedanken) verfolge, als ob er wirklich all das Hassenswerte in sich vereinigte, ob ich mir gleich bei kaltem Blute gestehen muß, daß ich ihm in manchem unrecht tue. Und das ist immer nur ein Mensch". [4]) — Das Wiederaufleben der Lust an dem Drama hängt mit dem Ereignis zusammen, das über das Jahr 1821 einen warmen, leuchtenden Sonnenstrahl ergießt, die Verbindung mit Katti. Auch „Der Traum ein Leben" erhält sein Teil von der Werdelust, die den glücklichen Dichter erfüllt. Im Jahre 1822 nimmt er sich ernstlich vor, an die

[1]) Tagebücher II: 42 f.; Werke XVIII: 185 f.

[2]) Tagebücher II: 74 f.

[3]) Tageb. II: 42.

[4]) Werke XIX: 184.

Ausführung zu gehen, aber die Sonne war wieder umwölkt, der frische Mut erlahmt: „Drei Stücke einer leichtern Gattung sollen hintereinander gemacht werden. Als sfogo der übeln Laune, zur Unterhaltung: Die schöne Melusine; Drahomira; des Lebens Schattenbild“ [1]). Das Drama kann in diesem Stadium nach dem Wortlaut der Notiz noch nicht so in die Tiefe gegangen sein wie das fertige Stück. Es ist noch der Plan, wie er aus dem ersten Personenverzeichnis erhellt, an den Grillparzer denkt. Das Märchenspiel ist jedenfalls wieder in die Nähe gerückt, der Dichter arbeitet im Kopfe daran. Nur eine Beschäftigung mit dem Drama konnte zur abermaligen und letzten Änderung des Titels (S. 169 A_2t) führen, für die durch die eben citierte Aufzeichnung und die im selben Jahre erfolgte Veröffentlichung des Raupachschen Dramas [2]) der terminus a quo, durch die Bezeichnung „Der Traum, ein Leben“ in dem Stoffeverzeichnis ex 1825—1826 [3]) der terminus ad quem bestimmt werden kann. Börne hatte schon 1821 den alten Titel „Des Lebens Schattenbild“ wegen seiner allzu großen Deutlichkeit getadelt und geradezu auf den Titel des Calderonschen Dramas hingewiesen [4]). 1824 setzt — wie bei der ersten Konzeption des Dramas — die Lektüre spanischer Schauspiele von neuem ein. Lope de Vega tritt an Calderons Platz und besonders seine „Donayres de Matico“ machen nun ihren Einfluß geltend.

Das wichtigste Moment aber für die Entwickelung des Stückes war ein historisches Ereignis: am 5. Mai 1821 starb Napoleon. Eine ungeheure Literatur, deren Sichtung und literaturgeschichtliche Darstellung ein unumgängliches Bedürfnis ist und leider zum größten Teil noch aussteht, hat sich in Deutschland an die Person des großen Korsen geheftet; nach seinem

---

[1]) Werke XII: 205. Über die „Melusine“ und die Zeit ihrer Vollendung vergl. bes. Jahrbuch VIII: 260 f. (Batka) und Goedeke VIII: 416 (Sauer).

[2]) Siehe oben S. 23.

[3]) Werke XII: 211. Die Selbstbiographie (Werke XIX: 141) erwähnt das Verzeichnis unter dem Jahr 1826. Da „Ein treuer Diener seines Herrn“ darin vorkommt, muß es zwischen Frühjahr 1825 und März 1826 angelegt sein. Vergl. Jahrbuch III: 9 f. (Sauer).

[4]) Schriften. Leipzig 1847. XVII: 248.

Tode steigerte sich die bezügliche dichterische Produktion ins Ungemessene [1]), die Verehrung zu Götzendienst, der Haß zu Schmähung des Verstorbenen. Grillparzer hat auch hier eine sympathisch berührende Ausnahmsstellung bewahrt [2]). Der erste Haß des Knaben hatte den Franzosen und ihrem siegreichen Kaiser gegolten, sein erstes der Öffentlichkeit zugeführtes Gedicht hatte die verkehrten Maßregeln gebrandmarkt, die Österreich dem Feinde geradezu ausgeliefert hatten. Das Jahr 1809 sieht den Jüngling auf den Wällen der Stadt [3]), er wettert in seinem Tagebuche gegen die „große" Nation [4]). Sein Grimm sollte reichere Nahrung finden: der Wiener Friede versetzt seinem Vater den Todesstoß. So hört Grillparzer mit kannibalischer Freude von dem greuelvollen Untergang des französischen Heeres in Rußland und hofft auf die Teilnahme Österreichs an dem Rachekrieg [5]). Sein „Spartakus", sein „Alfred der Große" atmen glühenden Haß gegen Frankreich und dessen Kaiser, rufen zum Kampfe auf. Aber die Völkerschlacht von Leipzig wird geschlagen, während er im Badhaus zu Kostelez qualvoll mit dem Tode ringt. Nach und nach wird seine Gesinnung milder. Es war immer in seinem Groll gegen Napoleon ein Tropfen ehrfürchtiger Bewunderung gewesen. Der Korse hatte ihn „mit magischer Gewalt" angezogen; der Jüngling hatte „mit dem Haß im Herzen" stundenlang in Schönbrunn und auf der Schmelz gestanden und auf den Augenblick gewartet, wo Napoleon, umgeben von seinem Stab, „seine vorüberziehenden Gewalthaufen mit den unbewegten Blicken des

---

[1]) Paul Holzhausen, Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung. Frankfurt a. M. 1902. Paul Holzhausen, Heinrich Heine und Napoleon. Frankfurt a. M. 1903. Paul Holzhausen, Napoleon im deutschen Drama („Bühne und Welt" II: Heft 17); Hermann Gaethgens, Napoleon I. im deutschen Drama. Frankfurt a. M. 1903. (Wenig förderlich; vergl. R. F. Arnold im Liter. Echo VI: 1026 f.)

[2]) Jahrbuch XI: 77 (Ehrhard).

[3]) Der Erinnerung an die Schlachten in der Nähe Wiens dankt nach Sauer (Reden und Aufsätze S. 108) Zangas Schlachtschilderung ihre Wahrheit und ihren Glanz.

[4]) Tageb. II: 14.

[5]) Werke XIX: 54.

Meisters" überschaute. „Er bezauberte mich, wie die Schlange den Vogel" [1]). 1815 kann Grillparzer schon ruhigen Tones dem Helden seine Größe zugestehen und alles Böse dem Versucher zuschreiben, der dem Starken zugeflüstert: „Was du kannst, das darfst du auch!" [2]) Und eine völlige Änderung in seinen Anschauungen bewirkt das jämmerliche Regiment der Sieger und des Schwächlings, der es sich auf den Trümmern des französischen Kaiserthrones bequem macht. So findet Grillparzer versöhnende Worte in dem ergreifenden Gedicht, das bei der Nachricht von dem Tode des Großen entsteht [3]). „Mit beinahe ausschließlicher Begierde" liest er alles, „was über den außerordentlichen Mann von ihm selbst und von anderen geschrieben worden war" [4]). Er bedauert es, daß das Schicksal Napoleons sich der poetischen Behandlung durch das „weite Auseinanderliegen der entscheidenden Momente" entziehe, und mustert „von diesen Eindrücken voll" seine sonstigen historischen Erinnerungen.

Eine ganze Gruppe von Dramenplänen wird nun lebendig, deren einheitlicher Titel „Eines Gewaltigen Glück und Ende" lauten könnte. Nach allen Seiten hin wird das Schicksal der Großen und seine Vergänglichkeit betrachtet. Den selbstherrlichen Pausanias jagt der Gedanke an die ermordete Kleonike ins Unglück, Marino Falieri macht seinen persönlichen Haß gegen adlige Libertins zur Sache des Volkes und geht an dem Irrtum zu Grunde, daß Venedig der Befreiung fähig sei. In Kaiser Albrecht wie in Krösus sieht Grillparzer harte Männer, deren einzige Triebfeder die Herrschbegierde ist; jener büßt seinen Mangel an Menschlichkeit unter dem Schwert des Mörders, dieser erträgt mit übermenschlichem Gleichmut Schlag auf Schlag, blutende Wunden mit stolzem Lächeln der Welt verbergend, bis er aus tiefstem Elend sich zum Weisen erhebt und „die Gefahr der Größe, die Glückseligkeit des Privatlebens" erkennt. Das Thema des „Krösus" erhält allgemeine Gestalt in der groß-

[1]) Werke XIX: 48.
[2]) Werke II: 87.
[3]) Werke II: 89.
[4]) Werke XIX: 107.

artig angelegten Tragödie „Die Glücklichen“, in welcher an drei Typen die Unbeständigkeit des Glückes in Erscheinung tritt. Der Hochmütige und der Mißtrauische erleben die schmerzlichsten Enttäuschungen. „Am gelindesten nimmt [das Glück] noch Abschied von dem, der sich in den Lauf der Dinge fügt und ohne Unrecht genießt“ [1]). Ottokar von Böhmen, der Held des einzigen ausgeführten Dramas dieser Reihe, ist nicht so weise; hochmütig vertraut er seinem Glück; darum ist sein Schicksal eine Tragödie voll Bitternis und Härte. Sein Widerspiel, den Mißtrauischen, ängstlich das Erworbene Hütenden, hat Grillparzer nun in Rustan geschildert. Denn unter dem alles beherrschenden Eindruck der Napoleontragödie nahm auch der alte Stoff von Rustans Traum andere Gestalt an.

Die Nebenbuhlerschaft Osmins bei der Werbung um Gülnare wie bei dem Ringen um den Thron hatte den Rustan des ersten Plans zum Verbrechen gedrängt. Jetzt tritt die Liebe zurück, die politischen Motive rücken in den Vordergrund. Auf den Träumer fallen immer tiefere Schatten, er empfängt die Laster seines großen Vorbilds. Wie dieser ist er „bereit, seinen Ideen alles aufzuopfern“, wie dieser ist er „nicht grausam von Natur, kaum hart, und doch begeht er Härten und Grausamkeiten, wenn die Ausführung seiner Plane es erfordert“ [2]). Aber er ist nur ein Pseudo-Napoleon. Nicht Tatendurst ist sein Hebel, sondern Ehrsucht, er will genießen, nicht handeln, er ist gegen sein Gewissen nicht gefeit. Rustan erscheint jetzt vor allem als der Usurpator, der Unebenbürtige. Seine niedere Abkunft wird stärker betont, nur widerwillig reicht ihm Gülnare die Hand. Napoleons Heirat mit Maria Luise von Österreich hat hier wohl dem Dichter vorgeschwebt, und so erhält Gülnare im deutlichen Gegensatz zu Rustan vornehme, stolze Züge. Die Verstoßung Josephinens und Napoleons zweite Heirat hat Grillparzer auch im „König Ottokar“ in dem Verhältnis Ottokars zu Margareta und Kunigunde verwertet. Wie Margareta so ist Gülnare die legitime Erbin des Throns, ihr Abfall von dem Gatten muß schon in dieser Fassung Rustans Schicksal entschieden haben.

1) Werke XII: 112.
2) Werke XIV: 93.

Bei der energischen Wendung des Dramas ins Politische kann die Gruppierung der Personen nicht aufrecht bleiben. Osmin hat seine führende Rolle ausgespielt, der Nebenbuhler ist nicht mehr der richtige Gegner für den Usurpator; der Gegner Rustans wird der ganze Hof, das Volk. In der neuen Fassung muß das Märchenhafte zurücktreten, die rettende „Erscheinung" verschwindet aus der Reihe der handelnden Personen. Die früher zurückgewiesene Form, in der Osmin der unbekannte Retter ist (erster und zweiter Plan), tritt in ihr Recht; denn sie schafft einen Ersatz für die „Erscheinung", sie weist aber auch dem als Liebhaber am Hofe überflüssig gewordenen Osmin eine neue Rolle zu. Der Dämon, den er ersetzt, läßt ihm seine fürchterlichen Attribute zurück, das bleiche Antlitz, die hohle Stimme, das dunkle Kleid. Die Motive für Osmins Verbannung bot der zweite Plan: er ist Gülnares Jugendgeliebter, der König hat ihn verbannt. Ein starker romantisch-sentimentaler Zug kommt nun in das Märchen, der auch die Gestalt Gülnares verändert. Osmins Ermordung ist jetzt der dunkle Punkt, den Rustan zu verbergen sucht. Sie zu enthüllen und den Usurpator zu verderben, führt Grillparzer den stummen Kaleb ein, den Vertreter des geknechteten Volkes. Den Namen trägt der Greis von einem Nachbar Massuds; er ist viel derber gezeichnet als in dem fertigen Drama (S. 197 C_1 vor 245). Die Einführung dieser Gestalt gibt einen sicheren Anhaltspunkt dafür, daß der 3. Akt nicht vor dem Jahre 1826 niederzuschreiben begonnen wurde. Noch 1825 figuriert der „Krösus" in dem Stoffeverzeichnis. Hier erlangt der stumme Sohn des Helden in höchster Angst die Sprache und es ist unwahrscheinlich, daß Grillparzer in zwei Dramen die Figur des Stummen, der im Affekt zu sprechen beginnt, angewendet hätte. Auch „Die Glücklichen", für die sich Grillparzer die Geschichte von Ankaios notiert hatte (siehe oben S. 29), stehen noch auf der Liste. Es ist daher von 1821 an erneute Beschäftigung mit dem „Traum ein Leben", aber kaum wesentlich früher als 1825 die Niederschrift des zweiten, erst 1826 die des dritten Aktes anzusetzen.

* * *

Zweite Fassung[1]

Der 1. Akt wird unverändert gelassen. Die Szenenfolge des 2. und 3. Aktes ist im allgemeinen dieselbe wie im fertigen Stücke. Rustan und Zanga treffen den König auf der Flucht vor der Schlange, Osmin greift rettend ein, Rustan gilt als Helfer; Gülnare kommt hinzu, Rustan wird an Hof geladen, tötet den zu spät um Lohn werbenden Schützen, siegt in der Schlacht gegen den Chan von Tiflis. Der König und Zanga erörtern das letztere in einem Gespräch, das den 3. Akt einleitet, Rustan kommt, empfängt des Königs Gelübde, es entsteht Lärm, Kaleb erscheint als Kläger, der Dolch und der Mantel werden Anhaltspunkte des Verdachts, der König läßt Rustan und Zanga allein, es kommt zur Abrechnung (S. 182—201 C_1 1 bis 319). — Das Manuskript bricht hier ab. Der 3. Akt wäre in weiterer Folge wohl kaum wesentlich von dem jetzigen Zustand abgewichen. Über den 4. Akt war sich Grillparzer noch nicht klar, jedenfalls war Kaleb schon als Kronzeuge gedacht.

Die Liebe Gülnares zu Osmin nimmt einen breiten Raum ein und drängt sich oft recht ablenkend vor. Die Prinzessin weist alle Männer ab (S. 187 C_1 128 ff.), sie ist hart und kalt gegen Rustan (S. 176 f. B_1 27 ff.). Die heute so Wortreiche findet nur wenige Worte des Dankes (S. 175 B_1 7); die leiseste Andeutung von einer Verbindung weist sie zurück (S. 177 B_1 53). Ihre Liebe zu Osmin ist bei Hofe allgemein bekannt (S. 193 C_1 190). Aber Rustan siegt über den Nebenbuhler, von der Schlacht im Triumphe heimkehrend erobert er ihr Herz (S. 186 C_1 104 ff.).

Je zurückhaltender Gülnare, umso entgegenkommender muß der König sein. Er hat noch manchen Zug von den gutmütigen Märchenkönigen, welche die Grausamkeit ihrer Töchter bedauern, wie etwa der König in „Turandot". Er ist geschwätzig, außerordentlich warm und begeistert; er ist es, der die Lobpreisung

[1] Handschriften: B_1, C_1. Anh. S. 165, 167.

Rustans besorgt (S. 175 B_1 14 ff.); er ist auch im Gespräch mit Zanga der Verkünder von Rustans Ruhm (S. 182 C_1 5 ff.). Er ist bereit, zu Gunsten des Retters dem Throne zu entsagen (S. 188 C_1 153 ff.; 192 C_1 162 ff.). Der Verdacht gegen Rustan erwacht völlig unvermittelt.

Der Träumer tritt mehr zurück als in der späteren Fassung. Zanga führt das Wort für ihn (S. 182 C_1 3 ff.), nur von der Einwilligung Gülnares bringt Rustan selbst dem Könige Bericht (S. 186 C_1 104). Alle seine Erfolge hat er Osmin zu danken, auch den Sieg über den Chan von Tiflis erringt er nur, weil das Volk ihn für den rätselhaften Unbekannten hält, der als stiller Wohltäter der Hirten, als Vertilger des wilden Getiers einsam in der Wüste lebte (S. 183 C_1 44).

Die Entdeckung des Mordes ist noch lange nicht mit der vollendeten Kunst vorbereitet und herbeigeführt, die wir heute bewundern (S. 193 C_1 179 ff.). Die dämonische Wirkung, die an des Unbekannten Stimme und Kleid geknüpft wird und die auch von seinem stummen Vater ausgehen soll, wird bei unzureichenden Mitteln gänzlich verfehlt. Ein Unding in jeder Beziehung ist die lange Unterredung Zangas mit dem König; sie zieht das Interesse von Rustan ab und ist im Rahmen des Traumes in dieser Form unmöglich. —

Grillparzer fühlte, wie stillos die leise Komik war, die er dem Könige verliehen hatte. Er notiert die Frage: „Soll der König nicht etwas abergläubisch sein und Vorbedeutungen glaubend?" (S. 175 B_1 b) und versucht, das auszuführen. Das Gelübde, das der König im Augenblicke der höchsten Gefahr getan hat, bekräftigt er unter geheimnisvoller Anrufung der Götter (S. 185 C_1 92). Ja, wie ein Büßer will er „manche Schuld aus frühern Zeiten" abgeschieden und allein sühnen (S. 192 C_1 168 f.). Aber all das genügt nicht, um dem unpassenden Enthusiasmus des Herrschers für Rustan tiefere Ursache und Berechtigung zu geben. Hier mußte geändert werden.

Dem kam ein bald empfundener Übelstand entgegen. Die Liebesepisode Osmin-Gülnare zog allzusehr die Aufmerksamkeit auf sich und von Rustan ab. Und ferner: liebte Gülnare den Verbannten, so mußte der Schmerz um den toten Geliebten

irgendwie in Erscheinung treten; und wohin damit? Ohnehin war ja die Überfülle des Stoffes kaum in die knappe Form zu pressen. Das mußte anders werden. Die Stellen, die von Gülnares Jugendliebe sprechen, werden verändert. Eine allgemeine Abneigung gegen die Heirat soll nun ihr Verhalten gegen Rustan erklären (S. 187 C_1 128 t). Wie schwach ist dieses Motiv, wie abgebraucht! — Jenes erste Bedenken trat hinzu: der Vater war zu warm. Nur eine radikale Änderung konnte helfen: die beiden mußten die Rollen tauschen.

1826—1831 [1]

Die intensive Beschäftigung mit dem „Traum ein Leben" wird durch eine Anzahl von Tagebuchstellen bezeugt. Bald nach dem vorläufigen Aufgeben des „Bancban"-Planes beginnt Grillparzer die regelmäßige Arbeit an unserem Drama. Mit dem „Treuen Diener seines Herrn" zusammen nennt er es im Gespräch mit Adolf Foglar; der Stoff regte ihn „durch sich selbst" auf und nur die „Schwierigkeit der Aufgabe ließ die Lust am Vollenden nicht erkalten". Nergelnde Selbstkritik, die das kaum Geschaffene mißbilligt, begleitet die Arbeit. Diese Jahre gehören unter die traurigsten in des Dichters Leben. Seine Klagen hat er in das Tagebuch ergossen, hat er in die schwermütigen Gedichte ausgeströmt, für die er den Titel „Tristia ex Ponto" gewählt hat. In diesem psychischen Elend, von dem Gefühl gänzlicher Unproduktivität zermartert, war es ihm ein Trost, in heftigen Anläufen die Lücken des begonnenen Werkes zu schließen, das Ungenügende zu bessern. An ein ruhig fortlaufendes Arbeiten ist freilich nicht zu denken. Stoßweise ansetzend und abbrechend, nicht selten schwankend und unsicher geht die Beschäftigung mit dem „Traum ein Leben" neben der oft mühsamen Arbeit am „Treuen Diener seines Herrn" und an der „Hero" einher, ein

[1] Zeugnisse 11—17. Anh. S. 161 f.

„sfogo der übeln Laune“ wie in der früheren Epoche, zuweilen mit glücklichem Finden belohnt, wenn an dem „Hauptgeschäft“ nichts Förderliches gelingen wollte. Diese Vergesellschaftung mit den beiden Schwesterdramen hat naturgemäß auf den Stil und auf die ganze Art der Entwickelung gewirkt. Ganz deutlich lösen sich zwei Phasen voneinander los, die eine dem historischen Stück genähert, die andere an der tiefen psychologischen Schilderungsart der „Hero“ Anteil nehmend. Die Beziehungen zum „Treuen Diener seines Herrn“ setzen die zu „König Ottokar“ fort, die Keime der politischen Tragödie in der Traumhandlung werden sorgfältig gepflegt, die technischen Mittel der beiden historischen Dramen auch im „Traum ein Leben“ angewendet. Strafferes Anziehen der Handlung, Aufgeben aller Nebenansichten, zielbewußtes Zusammenraffen charakterisieren diese Phase. Die Nachbarschaft der „Hero“ wird wirksam bei der Vertiefung der psychologischen Motivierung; die Vorliebe für feinste Seelenschilderung durchbricht die engen Schranken, die ihr im Traum naturgemäß gesetzt sind, und schmückt die einzelnen Traumgestalten mit reizenden Details. Im weiteren Verlaufe wird dann der psychologischen Wahrheit wieder manches Schöne, Poetische, Interessante geopfert, alles im Traum Unmögliche entfernt.

Diese Besserungen betreffen die ersten drei Akte. Der 4. Akt bietet technisch die größten Schwierigkeiten. In engstem Rahmen muß Rustans Fall von der erreichten Höhe, sein Erwachen und die Lösung des Konfliktes dargestellt werden. Am 19. Februar 1829 klagt Grillparzer, „der letzte Akt habe sich noch nicht aufgetan“. Mühevoll und langsam wird der 4. Akt aufgebaut. Immer aufs neue versucht der Dichter, die Entwickelung zu beschleunigen, Unverträgliches auszugleichen. Anfang 1831 erst ist er so weit, daß er das Stück dem Freunde Schreyvogel zur Aufführung übergibt.

* * *

Dritte Fassung

Erste Phase: 1826—1828[1])

Der 1. Akt bleibt unverändert; der 2. läßt sich nur so weit vergleichen, als in B_1 die erste Niederschrift (zweite Fassung) erhalten ist, vom 3. Akt war in C_1 nur ein Teil aufgezeichnet. Gülnare ist jetzt die Wortreiche, die Begeisterte (S. 175 f. B_2 241 ff.). Nun erst paßt die hämische Charakteristik Zangas auf die Emanzipierte, die selbst den Gatten wählen will. Von ihrer Liebe zu Osmin ist nicht mehr die Rede; sie empfindet sofort wärmste Neigung für Rustan, sie „tut kaum ein bißchen scheu", sie „glüht vor Lust und vor Verlangen" (S. 181 B_2 370), sie bittet um seinen Arm, um seinen Schutz (S. 181 B_2 366). Rustan hat nun nicht mehr durch seine sieghafte Erscheinung ihren Widerstand zu überwinden, sie fügt sich dem Wunsche des Vaters und reicht ihm die Hand zum Bund (S. 186 C_2 35). Der König tritt dementsprechend zurück. Er hat seine langen Preisreden im 2. Akt der Tochter abgegeben und auch aus der doppelt fatalen Situation zu Beginn des 3. Aktes befreit ihn der Dichter, indem er an die Stelle des Dialogs einen Monolog Zangas setzt (S. 182 C_2). Er muß nun nicht mehr abergläubisch sein, sein Vertrauen zu Rustan ist nicht mehr blind, die Entdeckung des Betruges kann sich langsam vorbereiten. Das hat der Dichter in meisterlicher Weise ausgeführt. Des Königs leise Erinnerung wird durch Kalebs Klagen unterstützt, die an die Stimme des Mannes vom Felsen mahnen, der braune Mantel übt dämonische Wirkung. In knappe Ausbrüche des Entsetzens sind die bilderreichen Sätze zusammengezogen, in denen der König in C_1 seinen Verdacht äußerte, ahnungsvolle Schauer erfüllen die ganze Szene (S. 190 C_2 110 ff.). Die folgende Auseinandersetzung mit Zanga weist manche Verbesserung im Dialog auf. Noch aber ist manches in dem Gespräch enthalten, was jetzt besser in Rustans Monolog zur Wirkung kommt (S. 198 C_2 255). Die Szene mit der alten Frau und die folgende

---

[1]) Handschriften: B_2, C_2, D_1, D_2. Anh. S. 165, 167.

Vergiftungsszene gleichen schon bis auf Kleinigkeiten dem fertigen Stücke. Unter anderem erscheint Mirza in der Vision allein, da ja der Derwisch noch nicht in dem Stücke vorkommt (S. 204 C_2 nach 617). Der Schluß des Aktes weicht unwesentlich von der endgültigen Form ab (S. 206 C_2 750).

Noch vor dem Abschluß des 3. Aktes wurde der 4. überdacht und auch die Niederschrift begonnen. Karkhan ist der Führer der Verschwörung. Er hat die Rolle übernommen, die in der ersten Fassung Osmin spielte. Aber die völlige Unklarheit des Dichters über die Art, wie die Rache herbeizuführen sei, zeigt sich darin, daß er immer wieder zwischen zwei Gedanken hin und her schwankt. Einmal ist Kaleb gefangen (S. 207 D_1), das andere Mal hat er — wie Duncans Söhne nach der Ermordung des Vaters — die Flucht ergriffen (S. 205 C_2 724; S. 209 D_1 34). In den verschiedensten Varianten wird das auszuführen versucht. Die Gründe, warum der Dichter sich hier nicht entscheiden konnte, sind deutlich. Wurde Kaleb gefangen genommen, so war es unwahrscheinlich, daß Rustan so lange mit der Ermordung gewartet und sich selbst den gefährlichsten Feind erhalten, unwahrscheinlich, daß sich die Verwandten nicht sofort um das Schicksal des Stummen bekümmert hätten. Die Flucht Kalebs aber, so wirksam die Angst vor dem frei und unbekannten Ortes lebenden Zeugen gewesen wäre, war entschieden ein retardierendes Moment und hätte die Bewältigung des Stoffes in einem halben Akt geradezu unmöglich gemacht. Endlich entschloß sich Grillparzer doch für das Einfache, wenn auch etwas Unwahrscheinliche, mit Recht von der Lizenz des Traumes Gebrauch machend (S. 205 C_2 724 b).

* * *

Zweite Phase: 1829—1831[1])

Gülnare war allzusehr als Mannweib gezeichnet. Sie hatte resolut nach dem Fremden gegriffen, sich ihm an den Hals ge-

[1]) Handschriften: A_3, C_3, D_3, D_4, D_5; Besserungen in B_2, C_2. Anh. S. 165, 166, 168.

worfen und sollte nun im 4. Akt wieder in männlicher Kraft gegen ihn auftreten. Ihr Benehmen konnte hier nur wirken, wenn tiefste Empörung sie zum Verlassen einer reservierten Haltung nötigte. In den ersten beiden Traumakten war also abzuschwächen. Grillparzer begann mit kleinen Veränderungen. Wo sie früher vor Lust und vor Verlangen geglüht hatte, da „kämpft" sie nun „mit Stolz und Verlangen" (S. 181 B_2 370 b). Das war noch zu wenig. „Wie wenn Gülnare anfangs ganz Feuer und Lebhaftigkeit wäre und erst, wenn ihr Vater eine Verbindung erwähnt, plötzlich umgestimmt und kalt würde" (S. 175 B_2 b), notiert der Dichter zum 2. Akt. Das wird auszuführen versucht; Gülnare warnt den Vater vor allzufreigebigem Dank (S. 180 B_2 b, A_3 22). Auf der Suche nach einem Motiv für diese Kälte wird wieder nur das alte gefunden, die Liebe zu Osmin. Wieder vertieft sich der Dichter liebevoll in die Schilderung dieses Verhältnisses. Er gibt Gülnare sentimentale Züge, sie versehnt ihr Leben nach dem „einen", der ferne weilt und dem sie angehört (S. 180 B_2 b). Grillparzer versucht es sogar, auf die erste Niederschrift zurückzugreifen und die schroffe, wortkarge Gülnare zu erneuen. Er fügt für einige Zeit ein Blatt dieser Fassung in die spätere ein und diesem Umstand verdanken wir die Erhaltung von B_1 [1]). Osmin erwidert die vielen leidenschaftlichen Apostrophen seiner Geliebten, die ersten Zeilen seines Briefes wenden sich an Gülnare (S. 203 C_2 603 b). — Alle diese Versuche läßt Grillparzer wieder fallen. Sie bieten hie und da Anlaß zur Verbesserung mindergelungener Stellen (S. 180 A_3 29), hinterlassen wohl auch eine kleine Spur in Gülnares Verhalten (S. 179 S 968 f.), im wesentlichen stellen schon B_2 und C_2 die definitive Fassung dar. Der Dichter erkannte, daß der Traum individuelle Charaktere nur vertragen kann, wenn sie weniger expliziert als beziehungsreich angedeutet sind, und zu solcher Verschleierung ist Gülnare zu menschlich, zu natürlich, zu klar.

Im 3. Akte wurde ein Teil des Gespräches zwischen Rustan und Zanga (S. 201 C_2 320 t) in den Monolog Rustans hinüber-

[1]) B_1 [1] schließt an B_2 [8] (S. 175 B_1, B_2).

genommen. Dadurch wurden einige Wiederholungen beseitigt, vor allem aber fällt nun die Rechtfertigung Rustans in den Monolog, Zanga wird nicht mehr zum Vertrauten gemacht. Durch die Absage an den Sklaven, die hier zuerst laut wird, bereitet der Dichter auf die versuchte Preisgebung des Gefährten bei der Verwundung Kalebs und auf den Abscheu Rustans vor dem vermeinten Dämon in der letzten Szene des Traumes vor; ein Motiv dieser Szene nimmt eine Notiz vorweg, die keine weitere Ausführung fand (S. 201 C_2 b). Rustans Monolog gewann durch die Einschiebung der Verse aus dem Dialog mit Zanga einen prächtigen Aufbau: erst die episch-verteidigende Einleitung, dann der elegische Aufschrei und schließlich der heroische Entschluß.

Der 4. Akt kam geradlinig zu Ende, nachdem einmal das Schicksal Kalebs festgestellt war. Der Versuch, die Lösung durch einen Ring zu beschleunigen, den der Stumme von dem sterbenden König erhalten hätte, wurde fallen gelassen (S. 213 D_3 218). Es blieb beim Einfachen (S. 206 C_2 b; S. 209 D_3 22; S. 212 D_3 107). Der letzte Entschluß hatte freilich noch manchem Bedenken standzuhalten. Die Gründe gegen eine Gefangennahme waren noch immer stichhältig. Die Erhaltung von Kalebs Leben und die Passivität seiner Freunde wurde wahrscheinlich, wenn das Gefängnis an des Reiches Grenzen verlegt wurde. Mit dieser Annahme wurde — eigenartig gewendet — das alte Motiv der Flucht verbunden. Rustan sprengt aus, der Alte sei geflohen, während er ihn in einem festen Schloß gefangen hält (S. 209 D_3 b; S. 212 D_3 107 b, D_5). Das war der letzte Versuch Grillparzers, genauer zu motivieren; auch hier erkannte er bald, daß die Entfernung des Alten die Entwirrung unerträglich in die Länge gezogen hätte. Freilich war mit diesem Motiv ein zweites verbunden, das die Lösung vielleicht auf andere Art herbeigeführt hätte. Die spärlichen Andeutungen lassen vermuten, daß Grillparzer eine Zeitlang an eine kühne Überraschung gedacht hat. Karkhan scheint von Rustans Abkunft unterrichtet (S. 208 D_1 17; S. 210 D_2 41), er hütet in einer verborgenen Kammer seines Hauses ein Geheimnis, das Rustan gefährlich werden soll (S. 210 D_3 b; S. 212 D_3 130 b). Mir

ist es wahrscheinlich, daß Mirza dieses Geheimnis ist, daß der Dichter plante, sie dem Träumer entgegentreten zu lassen, wobei dann der furchtbarste Frevel geschehen wäre, die Verleugnung der Geliebten. Klingers Giafar, der im Traume seine Gemahlin, die der geliebten Fatime gleicht, in Samarkand ermordet, hätte hier das Muster gebildet. Die Erscheinung Mirzas als Dienerin im 4. Akt des vollendeten Dramas wäre ein Rest dieses Plans. Ob nicht dieser selbst ein alter war und aus der ersten Fassung stammte, in der Osmin Rustans Nebenbuhler am Hofe war? Wenigstens scheint eine Variante im 1. Akt darauf hinzuweisen, daß Beziehungen zwischen Osmin und Mirza vorhanden gedacht waren (S. 173 A_2 500 b). Karkhan wäre dann auch hier, wie in manchem andern, Osmins Nachfolger.

Sonst weist der 4. Akt nur unwesentliche Abweichungen von der endgültigen Form auf. Der in den Traum eingeschobene Auftritt Mirza-Massud ist etwas später als die Hauptgruppe von Szenen niedergeschrieben, im Plane aber vorgesehen, wie der ausgesparte Raum in der Haupthandschrift beweist.

Mit der Vollendung des 4. Aktes sind die Veränderungen in Zusammenhang zu bringen, die Grillparzer im 1. Akte vornahm. Das ist selbstverständlich, wenn man bedenkt, daß der 2., 3. und halbe 4. Akt ein beinahe selbständiges Drama bilden, während der Schluß des Stückes an den Anfang schließt. Das Bedürfnis nach einem volltönenden Ausgang, nach einer epigrammatischen Zusammenfassung der Lehren des Traums hat die Gestalt des Derwischs entstehen lassen. Die Leere des ersten Aktschlusses, wie er in A_1 vorlag, unterstützte das Werden dieser Figur. Mirzas Besorgnis um Rustan war in der ersten Fassung viel schwächer zum Ausdruck gekommen als in der fertigen Dichtung (S. 173 A_1 608), und da auch das warnende Lied fehlte, so war der Zweifel, die Angst nicht von außen in Rustans Gemüt gesenkt, die Voraussetzung für den unglücklichen Verlauf des Traumes fehlte (S. 174 A_1 624). Ein Versuch Grillparzers, das Unbehagen Rustans breiter zu schildern (S. 174 A_1 624 t), machte es nicht verständlicher. Die düstere Stimmung mußte durchaus von außen kommen. Calderon gab hier das beste Mittel an: Gesang flüstert der Seele zu, was sie träumen

soll[1]). Ein Lied sollte dem einschlafenden Rustan düstere Gedanken erregen, an die Stelle der sanften Musik, die in A_1 ertönt, treten. Konnte die Instrumentalmusik zur Not ohne dramatische Motivierung lautwerden, das Lied erforderte einen Sänger. Es sollte Entsagung lehren, sollte warnen. Kein froher Nachbar konnte es singen. Grillparzer schuf die Gestalt des Derwischs[2]). Die letzten Wechselreden zwischen Rustan und den Seinen wurden breiter und bedeutungsschwerer ausgeführt und so die Stimmungen vorbereitet, die das Lied auslösen, ein Lied, das so recht im Gegensatz zu Rustans Sinn die Vergänglichkeit alles Irdischen predigt. Nun war auch der Mann gefunden, der dem Schlusse des Dramas Rundung und Weihe zu verleihen im stande war. Wie die Verkörperung der Gedanken seines Liedes zieht er andächtig über die Bühne; wie die Verkörperung seiner Warnung wandelt er in Kalebs Gestalt durch den Traum (S. 195 C_2 204 b). Mit dieser genialen Einführung hat Grillparzer die Gestalt des Stummen vertieft, Rustans Haß gegen diesen erklärt und mittels der gleichzeitigen Vision des Derwischs in der Zeltszene den Greis dämonisiert.

Das Lied des Derwischs ist nicht nur stimmungerregend, es dient auch der Verdeutlichung der Handlung. Nur diesem Zweck dienen die weiteren Veränderungen des Aktschlusses. So die Ersetzung der schwarzen Gestalt durch die zwei Genien, die ursprünglich „Traum" und „Schlaf" (S. 214 D_3 b) erst ganz spät „Traum" und „Leben"[3]) darstellen sollen; so auch, daß

---

[1]) Abert, a. a. O. S. 173.

[2]) Der Eremit im „Freischütz" mag unter anderen Vorbildern dem Dichter vorgeschwebt haben. Einflüsse dieser Oper auf den 1. Akt, wie sie E. Stockton Meyer in seiner Ausgabe S. XXX u. ö. behauptet, sind chronologisch unmöglich („Freischütz" 1821). Vergl. Journ. of germ. philol. IV: 519 (O. E. Lessing).

[3]) Werke XVIII: 193. Hier scheint es klar, daß Grillparzer „Traum" und „Leben" meint. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels III. Band und Gustaf Collijn, Franz Grillparzer. Stockholm 1902. S. 219 glauben, daß die Knaben auch jetzt „Schlaf" und „Traum" bedeuten. — Paul Heyse (Eggers, Kunstblatt 1858. Literaturblatt S. 147) fordert resolut das Erscheinen des Traumgottes, auch Auerbach (Magazin f. d. Lit. des In- u. Ausl. 1892: 38) verlangt einen allegorischen Mittler zwischen Traum und Leben, Dichtung und Publikum.

der Dichter die ersten Worte des Traums schon im 1. Akt sprechen läßt. — Eine Reihe von kleinen Änderungen verstärken das Traumhafte, so vor allem das Vermeiden allzu deutlicher Beziehungen auf das Vorspiel (S. 195 S 1373), die Beseitigung des Namens Osmin (S. 193 C_2 174 t; S. 213 D_3 516 b); die Namenlosigkeit des Mannes vom Felsen wirkt besonders gespenstig.

1831—1833 [1]

Schreyvogel fand das Drama für das Burgtheater nicht geeignet, Grillparzer nahm es zurück. Wieder ging er daran, das Stück zu überarbeiten, Unebenheiten zu glätten, allzu Theatralisches zu mäßigen (S. 182 C_1 vor 1 [Tanz], vergl. S vor 1166; S. 213 D_3 vor 425 [Kampf], vergl. S vor 2392), wieder beweist uns eine Tagebuchstelle, daß die Arbeit mit der Revision der „Hero" Hand in Hand ging. Diese letzte Feilung beschränkte sich auf das Sprachliche, wie denn die Gruppe R manche Variante gegenüber dem letzten erhaltenen eigenhändigen Manuskript ergibt. In sachlicher Beziehung wurde nichts mehr geändert.

Im Januar 1833 überreichte Bauernfeld das Werk in Grillparzers Namen der Direktion des Burgtheaters. —

Zwischen der Aufführung (1834) und dem ersten Druck (1840) hat noch eine letzte stilistische Revision stattgefunden, die naturgemäß an den Gang der Handlung nicht rührte.

[1]) Zeugnisse: 18—22. Anh. S. 162 f. Handschriften: C_4, R_{1-3}, N. Anh. S. 165, 166, 168.

III. Kapitel

Handlung und Handelnde

Handlung

Rustan lebt bei seinem Oheim Massud in ländlicher Einsamkeit, sich den Schranken des Hauses bequemend, an das ihn seine Liebe zu Base Mirza fesselt. Der Negersklave Zanga, den er in seine Dienste nimmt, reizt den Jüngling zu ehrgeizigem Verlangen. Er entzieht ihn seinen Verwandten, malt ihm die Herrlichkeiten der Welt, gibt ihm einen Vorschmack des freien Kriegerlebens auf weiten, gefährlichen Jagdzügen. Auf solch einer Jagd gerät Rustan in Streit mit Osmin, dem jungen Kämmerling am Hofe zu Samarkand, der sich auf Urlaub bei seinem Vater, dem Emir der Gegend, befindet. Osmin erzählt von seinem Ansehen bei Hofe, von der Neigung der Königstochter, von der Bedrängnis Samarkands durch den abgewiesenen Brautwerber, den Chan von Tiflis, von dem Versprechen des Königs, dem Retter die Hand der Tochter zu geben. Er verhöhnt den ruhmbegierigen Rustan, dessen aufwallenden Zorn man nur mühsam beschwichtigt, dessen Verdruß Zanga geflissentlich nährt. Mirza ist besorgt, Massud zürnt um sein langes Ausbleiben; dem Mahnenden kündet Rustan den festen Entschluß, in die Welt zu ziehen. Die Eröffnung des Oheims, daß Mirza seine Liebe erwidere, die Bitten der Base halten ihn nicht zurück. Massud gibt ihm Urlaub für den nächsten Morgen, Mirza bittet ihn, noch des frommen Derwischs Rat anzuhören, der es gut mit ihm meine. Allein gelassen, wirft sich Rustan, erregt von der nahen Erfüllung seiner Hoffnungen, aufs Lager; da ertönt das warnende Lied des Derwischs, er entschlummert.

Sein Traum nimmt die Ereignisse des nächsten Morgens vorweg. Rustan findet sich mit Zanga auf dem Weg nach Samarkand. Von einer furchtbaren Schlange verfolgt flieht der König auf sie zu und verliert die Besinnung; Rustan wirft den Speer und fehlt, auf einer Felsenklippe erscheint ein bleicher Mann im braunen Mantel, verhöhnt den Schützen und erlegt das Untier. Der König erwacht aus seiner Ohnmacht, hält Rustan für den Retter und schenkt ihm den eigenen Dolch. Des Königs Tochter Gülnare erscheint und erobert das Herz des Jünglings, der nun willig Zangas Rat gehorcht und die Tat auf sich nimmt. Der König bittet ihn an Hof, die Prinzessin ahnt in ihm den Schützer vor dem dräuenden Chan von Tiflis; die beiden gehen voraus und bitten ihn, bald zu folgen. Da erscheint der Mann vom Felsen und erklärt seine Absicht, seinen Lohn bei Hofe zu fordern. Er scheint bald Osmin zu sein, bald ein furchtbarer Dämon. Rustan hält ihn zurück, verwehrt ihm den Weg über die Brücke, die nach Samarkand führt, und stößt dem Drängenden den Dolch ins Herz. Der Leichnam fällt in die Flut.

Rustan geht nach Samarkand, tritt an die Spitze des Heeres und siegt, da der Ruf seiner Tat die Scharen begeistert. Der König verspricht ihm neuerdings die Tochter, und verzichtet auf weiteres Forschen nach seiner Herkunft; aber die dunkle Erinnerung an die Erscheinung auf dem Felsen wird der Fürst nicht los. Lautes Klagen unterbricht die Unterredung, das ihm seltsam die Stimme des Mannes vom Berge erneut. Der stumme Kaleb, des Ermordeten Vater, erscheint, vom Kämmerling angekündigt, von Karkhan geführt, dem Derwisch ähnlich. Der König wird des Mordes verdächtigt, da sein Dolch in der Wunde stak. Der Mann vom Felsen war vom Hofe verbannt worden, weil er sein Auge zu Gülnare erhoben hatte. Der Fürst fordert Rustan auf, sich zu rechtfertigen, und läßt ihn mit Zanga allein zurück, um ihm die Flucht zu ermöglichen. Rustans Anklagen gegen den Verführer und die Ausbrüche seiner Reue werden durch eine graugekleidete Alte unterbrochen, die in einem Becher Gift bietet. Rustan vertauscht diesen mit dem gleichgeformten des Königs, die Alte verschwindet in den Falten des Zeltes. Der König kehrt zurück, die Briefe des

Verbannten an dessen Vater in der Hand; er liest sie. Für Rustan werden die Worte lebendig, Mirza und der Derwisch erscheinen warnend, der Mann vom Felsen drohend. (Es ist zu spät.) Der König hat das Gift getrunken, die Hexe erscheint mit dem echten Becher und enthüllt das Verbrechen, der Herrscher stirbt in Kalebs Armen. Dem todbereiten Rustan fällt Gülnare schutzflehend zu Füßen, das Heer huldigt ihm, Kaleb wird als Mörder des Königs verhaftet.

Rustan bedrückt das Land mit tyrannischer Willkür. Karkhan stellt sich an die Spitze der Mißvergnügten und sucht bei Gülnare Schutz vor Rustan und Gerechtigkeit für Kaleb. Der Stumme, den Zanga entfernen oder ermorden sollte, wird von dem empörten Volk befreit und steht Rustan als Zeuge gegenüber. Er soll den Namen des Mörders niederschreiben; Zanga verwundet ihn. Rustan will sich von dem Sklaven lossagen, wird aber daran gemahnt, daß dieser sein Mitwisser ist. Er höhnt Kaleb durch sein Fragen nach dem Mörder, da ruft der Stumme „Rustan!" und stirbt. Der Schläfer taucht aus dem Traum empor, wird sich seines Zustandes bewußt, um gleich wieder zurückzusinken. Er flieht aus dem Schloß, das Zanga in Brand steckt. — Mirza lauscht an der Türe und hört des Schlafenden Stöhnen. Sie fleht die Götter an, ihn zu schützen. Massud ruft sie zu sich, sie wollen beide hinübergehen, von dem Jüngling Abschied zu nehmen. — Indes quälen Rustan furchtbarste Traumbilder. Er sieht sich verwundet, auf der Flucht, mit Zanga allein, rings von Feinden umgeben. Zanga wandelt sich in einen greulichen Dämon, der ihn auf die fatale Brücke treibt. Aus drohender Gefangenschaft hilft ihm nur ein Sprung in die Flut. — Er erwacht auf seinem Ruhebett. Den weckenden Zanga verscheucht er traumbefangen. Massud und Mirza rufen ihn in die Wirklichkeit zurück, er erkennt alles scheinbar Erlebte als Traum und nimmt Abschied von jedem verlockenden Ehrgeiz. Dem Verführer Zanga schenkt er die Freiheit, die dieser friedlich an der Seite des Derwischs mit Flötenspiel begrüßt. Von dem gewährenden Oheim erbittet Rustan Mirzas Hand.

* * *

So mannigfach die Einflüsse waren, unter denen dieses Drama entstanden ist, so mühsam und langwierig es sich zur Vollendung entwickelte, so deutlich trägt es doch schon in seiner Handlung und seinen Motiven die Züge des Dichters. Lieblingssituationen Grillparzers sind es, die uns auf Schritt und Tritt begegnen, dramatische Motive, theatralische Requisiten, die er auch sonst bevorzugt, sind ohne Bedenken verwendet. Rustans Verhältnis zu dem König ist fast identisch mit dem Jaromirs zu dem Grafen Borotin. Wie Rustan den Herrscher, so hat Jaromir Berta gerettet und erhält sie zum Lohn wie jener Gülnare. Wie Jaromir so hat auch Rustan guten Grund, seinen wahren Stand zu verheimlichen. Beide faßt Reue über ihren Betrug, Rustan will heim, will aller Größe entsagen, Jaromir will sein Räuberleben aufgeben. „Herrin, o ich bin vernichtet!" ruft Rustan; Jaromir steht „staunend und beschämt" von den Danksagungen Borotins. — Wie Libussa den Primislaus zu sich auf den Thron erhebt, wie das Volk sich um seinen Liebling schart und gegen die Fürstin wendet, während Primislaus sich zu ihrem Schutze bereit macht, so findet Gülnare in Rustan den Schützer gegen das empörte Heer, so teilt sie ihre Krone mit dem Abgott der Krieger. — Die Verschwörung Karkhans ist mit ähnlichen Mitteln in Szene gesetzt wie die des alten Merenberg. In beiden Dramen ist das Vorzimmer der Königin der Schauplatz der Unterredung, in beiden stehen die Unzufriedenen auf der Seite der legitimen Fürstin, die dem Usurpator zur Macht verholfen hat und nun mißachtet oder ganz verstoßen wird. Mit der Trennung von Margareta ist Ottokars guter Engel von ihm gewichen, der Abfall Gülnares bringt Rustan den Untergang. Wie Ottokar so wankt auch Rustan nach verlorener Schlacht, von dem Verräter geleitet, einher. Wie Ottokar den Rosenberg, so will Rustan den Sklaven abschicken, damit er nach dem Treffen sehe, wie für Ottokar so kommt jetzt für Rustan die Stunde der Abrechnung. Der Mitschuldige Zanga hält sie fast mit denselben Worten, mit denen Medea über Jason den Stab bricht: „Gemeinsam wie die Schuld, sei auch die Strafe."

Gewisse kleine Motive hat Grillparzer immer wieder an=

gewendet und gerade unser Stück enthält eine ganze Reihe solcher charakteristischer Züge. Es erinnert an des erwachenden Phaon „Melitta!", an Heros Frage: „Bist du's, mein Freund?", wenn Mirza auf des Vaters Anrede mit einem „Rustan!" emporfährt. An die „Argonauten" mahnt die Schlange, die sich dort um Baum und Vlies, hier um die Palme windet. Wie Rustan mit beiden Händen auf den Derwisch und auf Kaleb zeigt und so ihre Ähnlichkeit bemerkbar macht, so verfolgt Jaromir die Ahnfrau mit ausgestrecktem Finger. Er sieht in dem Gespenst seine Berta, in Berta das Gespenst:

> Hier und dort und dort und hier,
> Überall sie und nirgends sie.

So sucht Rustan den zweiten Becher:

> Wo ist der zweite?
> Eins und eins! der zweite wo?
> Wo der andre, andre Becher?

Wie der König nach dem Inhalt des Bechers, so fragt der Graf, von furchtbarem Verdacht erfaßt, nach Jaromir; wie der wissende Rustan bebend in die Knie sinkt: „Herr, weiß ich's?", so antwortet Berta „bebend, leise": „Ich weiß nicht" und birgt ihr Gesicht in die Kissen der Bahre. Wie Jason Medea entwaffnet, indem er ihr festen Blicks gegenüber tritt, so schreitet Gülnare dem kampfbereiten Rustan entgegen: „Triff mich selber, hast du Mut!" Ganz ähnlich wie in der Szene zwischen Rustan und dem Fremden faßt Herzog Julius nach dem Mantel des Erzherzogs Leopold, behält ihn in der Hand und erfährt den Spott des Forteilenden.

Der Mantel, der im „Traum ein Leben" eine so wichtige Rolle spielt, gehört zu den Lieblingsrequisiten Grillparzers. Diese Vorliebe ist eine Folge seines scharfen Blicks für lebendige Bühnenwirkung. Der Mantel fällt in die Augen und macht Stimmung. Er wird bei unserem Dichter fast immer ausdrücklich erwähnt, stets im Auge behalten und zu rechter Zeit in Szene gesetzt. Schon in „Blanka von Kastilien" hüllt sich Federiko in seinen Mantel und steht, das bloße Schwert in der Hand, unbeweglich am Eingange des Korridors, durch den

Blanka entflieht — ein Vorklang der Flucht im „Treuen Diener seines Herrn".

> Ein widerlicher Mantel dort, der graue,
> Und drein gehüllt der Mann bis an die Zähne,

sagt Jason, noch halb von Sinnen nach der Eroberung des Vlieses, das er in diesen Mantel hüllt. Am Schlusse des „Goldenen Vlieses" trägt Medea das verhängnisvolle Fell „wie einen Mantel um ihre Schultern". Ottokar kommt zu Rudolf im reichgestickten Mantel, dessen Pracht er dem Bürgermeister von Prag gepriesen hat, in der Verzweiflung reißt er ihn von seinen Schultern; „in einen dunkeln Mantel gehüllt" schleicht er ins Prager Schloß, seinen Leichnam deckt endlich der Kaisermantel. Bancbanus kommt im braunen Mantel, um die Königin und das Kind zu retten, wirft ihn über seinen Körper und entzieht sich und das Königskind den Blicken der Verfolger; Ottos weißer Mantel zeigt den Verschworenen den Weg. Und wie ein Symbol seines für immer verdüsterten Lebens werfen des Herzogs Begleiter ihm von rückwärts einen dunkeln Mantel um, der den Abgehenden verdeckt. Heros Mantel hüllt ein Leben in seine Falten ein und soll es bewahren. Melusine erscheint in einem weiten Mantel, er fällt und sie ist verwandelt. Libussa hat einen weißen Mantel übergeworfen, als sie bei den Schwestern eintrifft. Rietes, Milota, der Späher des Tempels, Hiram, Alfonso, Don Cäsar, Erzherzog Leopold — nie ist es vergessen, den Mantel ausdrücklich zu erwähnen, der sie verhüllt. Am deutlichsten wäre diese Neigung Grillparzers in dem Pausanias-Drama geworden, das er geradezu den „Purpurmantel" nennen wollte. Hier wäre das Requisit im Mittelpunkt der Handlung gestanden, verhängnisvoller noch als im „Traum ein Leben", es hätte geradezu den Fall des Helden bewirkt.

Teilt so „Der Traum, ein Leben" mit den anderen Grillparzerschen Dramen Eigentümlichkeiten, die für den Dichter bezeichnend sind, so weist er die schlagendsten Ähnlichkeiten mit dem Operntext „Melusine" auf, der in der Zeit der Beschäftigung mit unserem Drama entstanden ist (R. M. Meyer). Das

Geisterreich wird wie ein Traumreich dargestellt, in das Raimund und Troll eintreten. Wie Zanga den Mann vom Felsen „frisch und munter negiert“, so protestiert Troll gegen Melusinens „Figur und Korpulenz“; er spricht nur aus, was Raimund denkt, wie auch Zanga oft nur das Sprachrohr des Träumers ist. Wie die Uhr Rustan aus dem Traume weckt, so schlägt die Glocke dreimal an und ruft Melusine aus Raimunds Arm. Wie Mirza so erscheint Berta dem Treulosen. In beiden Werken zeigt der Traum die Wünsche erfüllt, enthüllt er die innersten Falten des Herzens. Während aber in der „Melusine“ Feentraum und Wirklichkeit sich mischen, leibhafte Menschen in Melusinens Reich eindringen, sind Traum und Leben in unserem Drama streng geschieden.

* * *

„Der Traum, ein Leben“ enthält zwei Dramen, welche nur durch die Identität der Hauptperson und durch den Umstand verbunden sind, daß das eine als Traum in das andere eingeschaltet ist. Die beiden Teile zeigen einen wesentlich voneinander abweichenden Charakter. Das Rahmenstück ist eine bäuerliche Idylle, der Traum ist ein märchenhaftes Abenteurerstück.

Die Idylle enthält nur die Exposition und den Schluß, die Entwickelung der Konflikte fällt in den Traum. Die Aufgabe für das Rahmenstück ist demgemäß eine ganz beschränkte: es hat die Charaktere zu exponieren, das Thema anzugeben, die Stimmung vorzubereiten und zu lösen. Darum ist die Handlung geradlinig, sind die Charaktere einfach, darum ist aber auch die feinste Kunst daran gewandt, den Grundton für das Folgende zu treffen, nach Abschluß der Zwischenhandlung den Hörer in stiller Weihe festzuhalten. In wirksamem Kontrast zu dem Traum ist die Handlung reich an retardierenden Momenten; es handelt sich darum, den Helden von der Reise abzubringen, in langen Reden werden Gründe und Gegengründe erörtert. Geschickte Verwendung musikalischer Wirkungen bringt das Stück manchmal bis an das Melodrama heran und gibt dem ruhig lehrhaften Schluß die letzte Vollendung.

Im geraden Gegensatze zu dieser Form steht die des Traumes.

In knappe dritthalb Akte ist ein Übermaß von Aktion gepreßt, die ruhelos und überraschend abrollt, Steigerung auf Steigerung häufend. Ein unstetes Hasten steht der gleichmäßigen Ruhe des Rahmenstückes entgegen. Phantastische Bilder ziehen ohne Pause an dem erregten Auge vorüber, furchtbare Untaten erschüttern die atemlos lauschenden Hörer. Nur oberflächlich exponiert der Dichter die Handlung; leidenschaftliche Bewegung zeigt schon die erste Szene, in wirksamem Kontrast zu der verhaltenen Angst Mirzas, zu der gemessenen Ruhe Massuds in der entsprechenden Szene des 1. Aktes. Den klaren Charakteren der Rahmenhandlung stehen hier Personen gegenüber, deren nur zur Hälfte enthüllte Art Seltsames, ja Grauenhaftes ahnen läßt. Der kleinen Personenzahl in den Expositionsszenen folgt im Traum ein buntbewegtes Drängen und Fluten von grell auftauchenden und spurlos verschwindenden Menschen und Massen. Der einfachen Führung der Rahmenhandlung stellt sich die komplizierte Technik der historischen Tragödie entgegen mit ihren Verschwörungen und Intrigen, reich ausgestattet mit wirksamen Kontrasten, überraschenden Ereignissen, ironischen Wendungen.

Die schwierigste Aufgabe war es nun, diese beiden Stücke in ihrer Wesensart strenge voneinander zu halten, sie aber doch als ein organisches Ganze erscheinen zu lassen. Das wurde erreicht durch die Gleichheit der Hauptperson, die Ähnlichkeit mancher Nebenfiguren, dann aber gerade durch die sorgfältige Unterscheidung der Personen des Traumes von denen des Lebens; es wurde erreicht durch die ausdrückliche Ankündigung des Traumes, durch seine enge Verknüpfung mit Rustans endgültigem Entschluß und durch andere äußerliche Mittel; hauptsächlich aber durch die vollendete Kunst, mit der Grillparzer die besten Früchte seiner reichen Lektüre, seine feinsten psychischen Erfahrungen und seine magische Intuition bei der Darstellung des Traumes verwertete. Rücksichtsloser Gebrauch altbewährter Mittel, unbekümmerte Benutzung literarischen Strandgutes geht mit eigenartigster Anwendung und kühnstem Wagemut Hand in Hand.

Personen

Am deutlichsten zeigt sich die Abhängigkeit unseres Dramas von fremden Quellen einerseits, die selbständige und originelle Verarbeitung des Überlieferten und Gewohnten anderseits bei der Betrachtung der handelnden Personen.

Massud und Mirza sind aus einer alten Tradition gewachsen, ohne daß es nötig oder möglich wäre, ihre Vorbilder im einzelnen aufzuweisen. Der gute Landmann, der den Bauernstolz des Calderonschen Richters, des Lopeschen „Villano en su rincon“ besitzt, erinnert an manche ähnliche Figur im Singspiel des 18. und 19. Jahrhunderts. Es ist da beinahe selbstverständlich, daß seine Tochter im Mittelpunkt der Handlung steht, daß bei ihr der häusliche Sinn hervorgehoben wird, während ihr Liebhaber entweder ein vornehmer Herr ist oder über seinen Bauernstand hinausstrebt. Voltaire und Klinger gaben die ersten Anregungen für die Einführung dieser Figuren, Falk einzelne Details, ihre Ausgestaltung ist Grillparzers Eigentum.

Für Zanga bot eingestandenermaßen Voltaires Ebène das erste Modell; die schwarze Farbe des Sklaven, seine bösen Ratschläge, die Verwandlung in einen Dämon stammen von da. Für die humoristisch-sarkastische Seite seines Wesens gaben Schillers Mohr und Goethes Mephisto Vorbilder; Shakespeares Bösewichter und Mörder mit ihrer blutrünstigen Komik haben im allgemeinen eingewirkt, aber gerade der Mohr Aaron nicht, dem jeder Humor fehlt. Youngs „Revenge“ gab den Namen und einzelne Züge. Auch in Zieglers „Mohrin“, die seit 1801 ein Repertoirestück des Burgtheaters war, spielt ein Mohr Zangi eine freilich ganz harmlose Rolle. Der Freiheitsdrang des Negersklaven geht auf die Tradition der Sklavenstücke zurück, die seit der Aufklärung einen breiten Raum im Repertoire der deutschen Bühnen einnahmen[1]).

Der Derwisch mit dem Saitenspiel, „das er führt auf allen Wegen“, ist eine bekannte Erscheinung in den Melodramen des

[1]) Vergl. bes. Zeitschrift für österr. Gymnasien Jahrg. 1900: 762 f. (R. F. Arnold).

Theaters de la porte S. Martin. Da wandern die Greise mit der Harfe dem Bösewicht nach, warnen im Liede und werden nicht verstanden; oft sind es Genien, die nur menschliche Gestalt angenommen haben. In dieser Tradition stehen sogar die heiligen Spielleute bei Zach. Werner, Eudo in den „Söhnen des Tals“, Adalbert im „Kreuz an der Ostsee“, die nun wieder auf die Gestalt des Derwischs gewirkt haben. Eine gewisse Ähnlichkeit hat er wohl auch mit Lisippo oder Prospero, besonders in seinem Verhältnis zu Mirza, aber keineswegs ist der Traum von ihm hervorgerufen; nicht die leiseste Andeutung liegt für eine solche Vermutung[1]) vor, die dem naiven Zuschauer gar nicht aufsteigt.

Die Gruppe Rustan-König-Gülnare findet Grillparzer in seinen Quellen ausgeführt. Er hat ihre Gestalten frei schaffend bereichert und verändert. Für den König hat der schwache, im Grunde gute, aber äußeren Einflüssen leicht zugängliche König von Babylon im „Zadig“ vielleicht als unmittelbares Vorbild gedient. Gülnare hat manchen konventionellen Zug aus dem orientalischen Märchen übernommen, in dessen Tradition sie steht. Die blendende Wirkung bei ihrem ersten Auftreten, den hoheitsvollen Ton, die Überlegenheit gegenüber dem Bewerber hat sie mit der Prinzessin Turandot gemein.

Schon bei Voltaire ist das Urbild des Verbannten in dem Nebenbuhler Rustans flüchtig entworfen. Der glatte Osmin des Rahmenstücks entspricht völlig dem galanten Barbabou. Für die dämonischen Züge des Fremden bot Klingers Ahmet, für die sentimentalen Falks Ibrahim das Muster. Seine äußere Erscheinung aber fand Grillparzer in der spanischen Dramatik vorgebildet. Da treten — besonders häufig bei Calderon — in Tierfelle gehüllte Weltflüchtler auf, Menschen, die traurige Erfahrungen in die Einöde getragen haben, andere, denen ein vorsorgliches Schicksal solche ersparen wollte. Die Wirkung, die sich an die Worte „Mann vom Felsen, Mann vom Berge“

---

[1]) Lichtenheld, Schulausgabe S. 18. Schon L. A. Frankl hat den Traum als Wirkung einer Beschwörung des Derwischs erklärt (Österr. Morgenblatt 2. März 1840).

knüpft, hatte sich seit dem Mittelalter an dem „Alten vom Berge“ erprobt, in Chateaubriands „Atala“ von neuem bewährt[1]).

Am wenigsten originell ist die Hexe. Von überallher hat Grillparzer die Farben genommen, in denen diese düstere Gestalt erscheint. Shakespeares „Macbeth“, Tiecks Märchen, Goethes „Faust“, Immermanns „Cardenio und Celinde“, Raupachs Traumstück wurden unbedenklich benützt, das Volksstück und das Volksmärchen steuerten auch hier aus ihrem reichen Schatze bei.

Am interessantesten ist Kalebs Geschichte. Zwei Motive sind in dieser Gestalt vereinigt: der sprachlose Zeuge eines Verbrechens, der sich durch schriftliche Zeichen verständigt, und der Stumme, der in höchster Erregung die Sprache wiedererlangt. Beide entstammen dem griechischen Sagenschatze. Philomela wird von Tereus geschändet und der Zunge beraubt, damit die Untat verborgen bleibe; sie webt aber einen Bericht über das Geschehene in ein Tuch, das sie ihrer Schwester Prokne übersendet[2]). Diese vielfach episch und dramatisch bearbeitete Sage ist der Prototypus für die Geschichte der Lavinia im „Titus Andronicus“, die — an Zunge und Händen verstümmelt — die Namen der Frevler mit dem Stab in den Sand schreibt, Zähne und Armstumpfe als Finger gebrauchend, für Voltaires Erzählung von dem stummen Zwerg im „Zadig“, der den Helden vor der geplanten Mordtat durch eine Zeichnung warnt. Herodots Bericht von dem stummen Sohn des Krösus, den Grillparzer in seinem „Krösus“ benutzen wollte, bietet das zweite Motiv: die höchste Angst verleiht dem Sprachlosen Worte, er ruft den Kriegern zu: „Ah — halt — es ist der König.“ Schon vor Grillparzer finden sich beide Motive in dem Melodrama „Die Waise und der Mörder“ von Fréderic, das Castelli für Wien bearbeitet hat, vereinigt[3]). Victorin entdeckt den Mörder seines Vaters und erhält in der Erregung die Sprache wieder. Er hat eine bild-

[1]) Hier heißt es von dem Einsiedler: „Votre vieil ami de la montagne, l'homme du rocher.“

[2]) Apollodor, Bibliotheca 3: 14: 8; Ovid, Metam. 6: 412 ff.

[3]) Aufführung in Paris: Sammler Jahrg. 1816: 336; in Wien: (Theater an der Wien 12. Febr. 1817, Theater in d. Leopoldst. 9. Dez. 1819) Sammler Jahrg. 1817: 83, Werke XIX: 182. Druck: Deutsches Theater

liche Darstellung des Mordes entworfen, die zur Entdeckung hilft. Dieses Melodrama ist nur ein Glied in der langen Reihe von Stücken, welche Stumme auf die Bühne bringen. Zu Ende des 18. Jahrhunderts setzt diese dramatische Mode ein, um bis in die Mitte des 19. anzudauern. Die letzte Ursache dafür liegt in dem Auftreten des Abbé de l'Epée und in dem großen Interesse für die Taubstummen, das er durch Lehre und Beispiel erweckt hat. In Frankreich bringt denn auch diese Figur — von der Vorliebe des romantisme für körperliche Abnormitäten unterstützt — auf die Bühne und verdrängt hier bald die beliebte Lustspielfigur des verstellten Stummen [1]). Das Melodrama,

für das Jahr 1819. Herausg. v. Jos. Aug. Adam. Augsburg und Leipzig. III. Bd. = Deutsche Schaubühne 53. Bd. Vergl. Allg. Zeitung (München) Beilage 1896: Nr. 260. (E. Horner).

[1]) Der verstellte Stumme schon im „Maître Pathelin". Wichtiger für dieses Motiv sind wohl die Fabliaux, welche ihre bekannteste Bearbeitung durch Boccaccio in der Geschichte des Klostergärtners Masetto (Dec. III 1) erfahren haben. — In „Li duo fidi notari" (Scala, Il teatro delle favole rappres. Venet. 1611 giorn. 20, zitiert Raccolta di opere inedite o rare. Firenze 1880. II. Bd. = Bartoli, Scenari inediti della commedia dell' arte S. X f.) stellt sich eine Dame aus Liebe stumm. Vergl. dazu Molière, Le médecin malgré lui. — Ein Nachspiel von Saintfoix erfährt rasch hintereinander drei Übertragungen ins Deutsche: Das Orakel. Lustspiel in 1 Aufzug. Hamburg 1745; Gellert, Lustspiele. Leipzig 1747: Das Orakel. Operette in 2 Aufzügen; J. E. Schlegel, Des Herrn von Saintfoix theatralische Werke. Leipzig 1750. I. Bd.: Das Orakel. Gellerts Bearbeitung wurde obenhin verändert: Josef Felix Kurz, Der sich wider seinen Willen taub und stumm stellende Liebhaber. Lustspiel in 2 Aufzügen. Wien 1755. (Die von der Zauberin einsam erzogene Lucinde hält den schweigenden Alcindor für eine Maschine; vergl. oben S. 13 f.) — De Brueys, Der Stumme. Lustspiel in 5 Aufzügen. Übers. v. J. G. Dyk. Komisches Theater der Franzosen. IV. Bd. (1778). — K. G. Lessing, Der stumme Plauderer. Lustspiel in 3 Aufzügen. Schauspiele. Erster Teil. Berlin 1778 = Deutsche Schaubühne. Wien. 155. Bd. — Anton Hunnius, Der Taubstumme. Lustspiel in 3 Aufzügen. Deutsche Schaubühne. Augsburg 1792. 11. Bd. — K. F. Hensler, Der Stumme. Heroisch-komische Oper. Wien 1798. (? Goedeke V: 329: 44.) — Isi, Die Stumme wider Willen. Schwank. Berliner Theater-Almanach von Cosmar. 4. Jahrg. 1839. — F. X. Told, Stumm — beredt — verliebt. Schauspiel mit Gesang in 2 Akten. Musik v. Suppé. Gespielt Theater an der Wien 1856. — Chr. Rey, Die Stumme von Viborg. Schwank in 1 Akt. [5] Paderborn 1893. — Eine Variante, die vielleicht in

das eben zu dieser Zeit modern wurde, konnte sich keinen besseren Anlaß zur Unterbrechung der Rede durch Musik wünschen als die Gebärden des Stummen. Bouilly ging mit seinem „Abbé de l'Epée" voraus, der bald Weltruhm erlangte; 1800 erschien das Drama in einer Bearbeitung von Kotzebue und begann einen Siegeslauf über alle deutschen Bühnen, der nach vierzig Jahren sein Ende noch nicht gefunden hatte [1]). Mit dieser Dramatisierung des Erbschaftsprozesses, den der Abbé de l'Epée für einen seiner Zöglinge geführt hatte, trat der Stumme in die Kriminalromantik ein [2]) und wurde bald auf dem klassischen Boden der Melodramen, im théâtre de la porte S. Martin, endemisch. Immer wieder handelt es sich um die Entdeckung eines Verbrechens, der Stumme ist das Opfer oder der einzige Zeuge. Er tritt an die Stelle des Hundes, der im „Hund des Aubri" als Zeuge fungiert [3]). Im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts überschwemmen die Bearbeitungen der französischen Melodramen die Wiener Vorstadt-

---

letzter Linie auf die Rahmengeschichte der „Sieben weisen Meister" zurückgeht: ein Mensch muß infolge eines Gelübdes oder auf Wunsch der Geliebten eine bestimmte Zeit hindurch schweigen: Lewis Machin und Gervase Markham, The dumb Knight, 1608 (nach Bandello). — „La spada fatale" abgedr. Bartoli S. 230. — Kotzebue, Die kluge Frau im Walde oder der stumme Ritter, Zauberspiel in 5 Akten. 1801. Parodie: Josef v. Menner, Die kuriose Frau im Walde oder Der stumme Bräutigam. Quodlibet in 2 Aufzügen. Theater in der Josefstadt 26. Juni 1813. Als Oper bearbeitet: Welleda oder der stumme Ritter, Zauberoper in 4 Akten, Musik von Rastrelli. Dresden 1822 (ital. und deutsch). — Stumme Liebe, Oper in 4 Akten, Musik von Riotte (Manuskript Gesellschaft der Musikfreunde, Wien). — E. Raupach, Das Ritterwort oder Der stumme Ritter. Aufgef. Berlin 3. Nov. 1828, Wien Burgtheater 13. April 1844 (Sammler Jahrg. 1844 Nr. 61).

[1]) Noch am 27. Mai 1842 im Burgtheater gespielt.

[2]) Manon La Rivière, Das Mädchen ohne Zunge. Roman (a. d. Franz.?) [2] Wien. Wallishausser. 1799 ([1]1796?). — Auch im Roman wirkt die Tradition lange fort: Saintine (= J. X. Boniface), Der Verstümmelte. A. d. Franz. Mannheim 1835. Vergl. Blätter für lit. Unterhaltung 1836: Nr. 40. Von demselben mit Duvert ein Vaudeville: La sourde-muette ou la dame au voile vert. Paris 1826.

[3]) Hier gab es schon eine Stumme (Eloi). Eipeldauerbriefe 1808: I: 47; Sammler 1817: 83. 1816 schrieb Castelli „Die Elster. Ein Seitenstück zum Hund des Aubri." Vergl. Sammler 1816: 32, 36.

bühnen, an denen es nun bald eigene Spezialistinnen für die Darstellung der Stummen gibt[1]). Bis spät in die Fünfziger-jahre beherrscht diese Figur die Bühne[2]), bringt als „Stumme von Portici" in die Oper[3]), als „Yelva oder die russische

[1]) Vergl. Werke XIX: 182.

[2]) W. Vogel, Carlo Fiaros oder der Stumme in der Sierra Morena. Oper in 3 Aufz. N. d. Französ. frei bearb. Musik v. Ferd. Fraenzl. München 1810. Eine andere Bearbeitung (?): Carlos Romaldi oder Stumme in der Sierra Morena. Theater an der Wien 22. August 1822. Vergl. Theaterzeitung 1822: 418. — Ferd. Rosenau, Das Mädchen ohne Zunge, Melodrama in 3 Akten. Musik v. Gläser. Theater in der Josefstadt 23. Okt. 1819. Vergl. Theaterzeitung 1819: 531. Eine andere Bearbeitung: „Klotilde die Sprachlose". Großes Melodr. in 3 Aufz. Musik v. Keßler. Theater an der Wien 12. Mai 1824. Vergl. Theaterzeitung 1824: 244. — Ein Melodr. v. Cuvellier findet zwei Bearbeiter: Rosenau, Das Felsenmädchen oder Die beiden Stummen. A. u. d. T. Das Felsenmädchen oder der Unbekannte im Ardennerwalde. Melodr. in 3 Akten. Musik v. Gläser. Theater in der Josefstadt Januar 1820. Theater in der Leopoldstadt (Gesellschaft des Josefstädter Theaters) 9. Juni 1820. Vergl. Theaterzeitung 1820: 323 (ob „Die Mühle am Arpennerberge" [so!] Theaterzeitung 1822: 418 damit identisch ist?); Aug. Eckschläger, Stumme Liebe oder Die Holzhauer im Ardennerwalde. Melodr. in 3 Akten. Musik v. Gläser. Theater in der Josefstadt 19. April 1823. Theaterzeitung 1823: 207 [Goedeke² VI: 480: 10); 12) Das Felsenmädchen oder die Hochzeit im Ardennerwalde. Romant. Spektakelgemälde in 3 Akten ist damit identisch]. — W. Vogel, Ein Uhr. Melodr. in 3 Akten n. d. Engl. des Lewis. Musik v. Frh. v. Lannoy. Theater an der Wien, 21. Nov. 1822. Vergl. Theaterzeitung 1822: 570. Parodie: Meisl, 60 Minuten nach 12 Uhr. Musik v. W. Müller, 17. April 1823 Theater in der Leopoldstadt (im Personenverzeichnis „Askurl, ein stummer Waisenknabe, der spricht", vergl. Theaterzeitung 1823: 198). — F. Genée, Der Stumme v. Ingouville. Melodr. in 2 Akten n. d. Franz. Berliner Theater-Almanach von Cosmar für 1838, 3. Jahrg. (Am 20. Juni 1851 im Carltheater mit Fanny Elßler in der Titelrolle bei ihrem vorletzten Auftreten). Vergl. Theaterzeitung 1838: Nr. 253; 1851: Nr. 143. — Der Stumme und sein Affe. Melodr. Spektakelschauspiel in 3 Abt. Musik v. Binder. Theater in der Josefstadt 21. Febr. 1850 (Mimiker Klischnigg). — Adalb. Prix, Der Stumme oder Der verhängnisvolle Brief. Drama n. d. Franz. Theater an der Wien, 20. Mai 1852. Vergl. Theaterzeitung 1852: Nr. 118.

[3]) Schon früher: „Wladimir" Oper. Vergl. Sammler 1817: 83. — Dalayrac, Zwei Worte oder Die Nacht im Walde. Herbst 1817 in Wien öfter gegeben. Vergl. Sammler 1817: 456; Reclams Univ.-Bibl. Nr. 3874. S. 11. — Scribe, Die Stumme von Portici. Musik v. Auber. 28. Febr. 1830 zum ersten Male im Kärntnertortheater. Vergl. Sammler 1830: Nr. 46 f.; schon

Waise“ [1]) in das Burgtheater ein, wo noch Charlotte Wolter in der Titelrolle glänzte. Die Kritik mochte opponieren, wie sie wollte [2]), die Unsitte war nicht auszurotten. Erst mit dem Erlöschen der alten Wiener Bühnentradition zu Beginn der Sechzigerjahre verschwindet der Stumme, um nur hie und da in den „Volksstücken“ unserer Bauernensembles wiederzukehren [3]). Es ist mehr als erstaunlich, daß zwei der mäch-

---

9. April 1829 im Theater in der Josefstadt (übersetzt v. Ad. Prix). Parodien: Meisl, Die geschwätzige Stumme von Nußdorf. Parodier. Posse in 2 Akten. Musik von Riotte. Gespielt März 1830. Vergl. Theaterzeitung 1830: Nr. 41; F. X. Told, Die Stumme von Hallodrici. Parod. Posse in 2 Akten. Musik v. Gläser. Theater in der Leopoldstadt April 1830. Vergl. Sammler 1830: Nr. 73; Schickh, Vanilli, das redende Stummerl. Parodie in 2 Akten. Musik v. Ad. Müller. Theater an der Wien 3. März 1831. Vergl. Theaterzeitung 1831: Nr. 35. Anknüpfend an die Oper: Schickh, Wer spielt die Stumme? Vorspiel. Taschenbuch für das Leopoldstädter Theater auf 1835. S. 241—250. — Scribe, Brama und die Bajadere. Musik v. Auber. Kärntnertortheater 3. Febr. 1832. Vergl. Theaterzeitung 1832: Nr. 29.

[1]) Bearbeitung von Adalb. Prix (Theater in der Josefstadt 1828; Preßburg, Graz 1830; Theater an der Wien 1831): Melodr. mit Chören in 2 Akten und einem militär. Vorspiel Der Brand von Smolensk. Musik von Roser. — Von Th. Hell (Prag 1830), Schauspiel in 2 Aufzügen (neu bearb. v. C. F. Wittmann, Reclams Univ.-Bibl. Nr. 2302). — Von Castelli (Burgtheater 12. Januar 1830; Theater in der Leopoldstadt 25. Febr. 1837): Drama in 2 Abteilungen. Musik von Reißiger. Druck: Dramatisches Sträußchen für das Jahr 1829. 14. Jahrg. Wien, S. 1—86.

[2]) Wiener Zeitschrift 1832: Nr. 10: „Es läßt sich freilich wohl gar manches gegen die Einführung solcher unglücklicher verkrüppelter Stiefkinder der Natur auf die Bühne sagen und hundertmal sind dergleichen mitleiderregende Gestalten zu höchst verwerflichen Effektmitteln gemißbraucht worden.“ — Theaterzeitung 1837: Nr. 41 (Franz Wiest): „Ich habe die Stummen auf der Bühne, die dann zum Schlusse immer durch ein Donnerwetter zusammengeschleppter Affekte wieder die Sprache erhalten, um „Mein Eduard!“ oder „Ewig die Deine!“ „Ach, wie glücklich bin ich!“ oder „Dieser ist der Mörder!“ ausrufen zu können, ich habe diese „Zwei Worte im Walde — Stumme“ nie leiden mögen; man würgt da zwei Stunden hindurch diese ungewürzte Pantomimen-Schokolade mit melodramatischem Nachguß hinunter und zum Schlusse sieht man erst zu spät ein, daß man der Dupe einer nüchternen Effekthascherei gewesen!“

[3]) Herm. v. Schmid, ’s Glöckerl von Birkenstein. Volksstück in 3 Akten. Theodor Woller, Mickei, ’s Almstummerl vom Königsee oder D’ stürmische Christnacht. Volksdrama in 2 Akten mit Melodram’s [!]. Wien 1888.

tigsten Dramatiker des 19. Jahrhunderts, daß Grillparzer und Hebbel diese Gestalt verwendet haben. Hebbel freilich hat seinem Daniel („Judith“) so stark alttestamentarische Stimmung geliehen, daß man seine Verwandtschaft mit dem französischen Melodrama kaum bemerkt. Anders Grillparzer, der den stummen Zeugen des Liederspiels mit Haut und Haar in den „Traum ein Leben“ herübergenommen hat. Man muß sich seine Ehrfurcht vor dem souveränen Urteil des Publikums, das eben an solchen Figuren Gefallen fand, vergegenwärtigen und sein Bestreben, in diesem Drama volkstümliche Wirkungen zu erzielen; und doch wird es immer noch sonderbar bleiben, daß er — bei aller Vertiefung — die Gestalt genau mit den herkömmlichen Mitteln in Szene gesetzt hat. Nur die melodramatische Begleitung fehlt und das eben gibt dem Stummen unheimlichere Wirkung.

All diese Gestalten hat Grillparzer mit starker Hand ihrer fremden Eigenart entkleidet, er hat ihnen unverkennbar den Stempel seines Geistes aufgeprägt. Weit entfernt davon, uns unselbständig anzumuten, erscheinen sie als echte Schöpfungen des Dichters, als Varianten von Typen, die er wiederholt und mit Vorliebe dargestellt hat.

So gehören Massud und Mirza einer oft gebildeten Gestaltengruppe an, die meist komplizierter und origineller ausgestattet ist als hier. Der alte Vater und die liebende Tochter; immer ist der Liebhaber der dritte, der durch sein Hinzutreten Konflikte auslöst. Nach allen Seiten hat Grillparzer dieses Verhältnis zwischen Vater und Tochter gewendet. Zunächst erscheint die Gruppe in unserem Stücke noch einmal: der König und Gülnare. Der düstere Borotin mit seiner nervösen Berta eröffnet die Reihe; Kreon folgt, ernst, aber wohlwollend, neben der leuchtenden Güte Kreusas; der alte geschwätzige Diebitz und seine schwachsinnige Tochter, der köstliche Isaak und die berückende Rahel, der derbe Prokop und die etwas farblose Lukretia, Kattwald und Edrita schließen sich an. Mardochai und Esther gehören hierher ebenso wie Hero und ihr Oheim, ja das Verhältnis Bancbans zu Erny ist fast solch ein väter-

liches. Es ist die Fähigkeit, die Gestalten in ihrer Familie zu sehen [1]), die Absicht, sie so darzustellen, der diese aus dem bürgerlichen Trauerspiel stammende Gruppe ihr stereotypes Auftreten in Grillparzers Dramen verdankt; derselben Ursache ist es zuzuschreiben, wenn bei Rustan wie bei Primislaus ausdrücklich die kriegerischen Ahnen erwähnt, wenn Heros Vorfahren ihr wiederholt als Beispiele priesterlichen Lebens vorgehalten werden.

Rustan gehört einem Typus an, den Grillparzer oft geschildert hat: es ist der Mann des Wollens, dem's am Können fehlt. Jason, Ottokar, Rudolf II. und Matthias sind Vertreter dieses Typus. Nicht gleichmäßig ist Kraft und Wunsch unter sie verteilt; neben dem rasch zufahrenden, aber zu bald verzweifelnden Ottokar steht Jason, dem vergangene Schuld die Hände bindet, neben Rudolf, der seine Unfähigkeit erkennt, der ehrsüchtige Matthias. — Auch in seinen Beziehungen zu Mirza und Gülnare gleicht Rustan anderen Gestalten Grillparzers. So steht Phaon zwischen Sappho und Melitta, Jason zwischen Kreusa und Medea, Ottokar zwischen Margareta und Kunigunde; Alphonso vergißt so bei Rahel seine Gattin, Esther tritt an Vasthis Stelle. Die alte literarische Tradition, die seit Lessings „Miß Sara Sampson" den Mann zwischen die lockende, glänzende Weltdame und die bürgerliche Frau in die Mitte stellt, hat hier natürlich bestimmend gewirkt.

Wie das ganze Drama in Rahmenstück und Traumhandlung, so muß man auch die Personen der beiden Teile scharf sondern. Das Rahmenstück zeichnet sich durch die geringe Zahl der Figuren aus. Nur fünf Personen treten auf, darunter der alte Derwisch nur singend teils hinter der Szene, teils im Hintergrunde. Von Osmin wird ziemlich eingehend, von dem Jäger Kaleb oberflächlich gesprochen; handelnd sind nur Rustan und Mirza, Massud und Zanga. Rustan ist die Hauptperson; um sein Verhalten, um sein Schicksal bekümmern sich die übrigen. Massud tadelnd und warnend, Zanga aufreizend und liebedienerisch stellen äußerlich die beiden Extreme dar, die Rustan auch im Innern als Konflikt empfindet. Mirza spielt freundlich und

[1]) Bemerkung R. F. Arnolds.

liebevoll die Vermittlerin zwischen Massud und Rustan, dem Sklaven ist auch sie feindlich gesinnt. Still und ängstlich sieht sie in die Zukunft, bemüht, den Zwist der Männer zu schlichten, schmerzvoll besorgt um Rustans Schicksal. Ernster und ruhiger steht Massud dem Neffen gegenüber, Besserung heischend, den Verblendeten gewähren lassend. Wenn Mirza anfangs recht oberflächlich gezeichnet ist und erst im 4. Akt zu festerer Eigenart erwächst, so ist auch der Massud des 1. Aktes von dem des 4. unterschieden. Der gute einfache Mann weist am Schlusse tiefere Züge, wird in seinem träumerischen Hinhorchen der Vertreter des Dichters, der so der eigenen Weisheit aus des Derwischs Munde zu lauschen scheint, dessen Lieblingswort „Sei's", von Massud gesprochen, das Stück beschließt. Mit wenigen geschickten Andeutungen hat der Derwisch ein geheimnisvolles Wesen erhalten; er ist ein „frommer Wundermann", der wie von der Vorsehung bestimmt über Rustan und Mirza wacht.

Grillparzer, der so oft die Treue des Dieners verherrlicht hat, schildert in Zanga einen ungetreuen. Zwar im Rahmenstück ist er kein Verräter, aber schon hier kennt er nur ein Ziel: die Freiheit. Ein gefangener Krieger, weckt er in Rustans Herzen alte Wünsche, treibt den Zaudernden vorwärts, höhnt den Rücksichtsvollen, schildert die Herrlichkeiten des Kampfes, des Siegs. Wie ihm der Wunsch erfüllt ist, wandelt sich der ungestüme Dränger in einen freundlichen Flötenbläser (Bulthaupt). Anders erscheint Zanga im Traum, in den er allein von allen Personen des Rahmenstücks als Begleiter Rustans eintritt. Da stellt er das böse Prinzip dar, von Fall zu Fall lockend, bis er als teuflischer Unhold den Verführten zu vernichten droht.

Rustan unterscheidet sich wesentlich von den übrigen Vertretern seines Typus bei Grillparzer. „Der Rausch des Leben- und Erlebenwollens" (Volkelt) erfüllt ihn; nicht wie Jason scheitert er an dem Vergangenen, nicht wie bei Ottokar ist Unersättlichkeit und Übermut der Grundzug seines Wesens, nicht wie Rudolf erkennt er die eigene Unfähigkeit. Am meisten gleicht er noch dem Erzherzog Matthias; wie dieser schmachtet Rustan nach Tätigkeit und weiß nicht, daß er „von seinem

Vater Tatkraft nicht geerbt", wie diesem erscheint ihm die Welt „als Schauplatz für sein leeres Heldenspiel". Aber doch unterscheidet er sich zu seinem Vorteil auch von Matthias. Sein Ungestüm, sein gerad-zufahrendes Wesen hat nichts gemein mit dem hinterhältigen Beschützer Khlesels, seine frische Jugend verzagt nicht nach der Enttäuschung in leerem Jammer. Rustan resigniert freudig und frei, er findet das Glück bei seiner stillen Mirza.

Schon im Rahmenstück hat Rustan seine eigene Note, die kein anderer Grillparzerscher Held besitzt. Don Cäsar und Herzog Otto haben noch am meisten Ähnlichkeit mit ihm. Aber viel schroffer steht Rudolfs Sohn dem Vater gegenüber, viel dunkler sind die Schattenseiten des Charakters bei dem haltlosen und gewalttätigen Cäsar als bei dem von Jugendlust und Überredung zu rücksichtslosem Tatendrang entfachten Rustan. Viel brutaler und unwürdiger ist der ausgelassene Otto, viel düsterer und furchtbarer sein Fall. Rustan ist uns trotz seiner unmäßigen Wildheit und Rauheit, ja selbst trotz seinem unfreundlichen Benehmen gegen Mirza stets sympathisch; und fehlt dem Jüngling wahrer Heldensinn — der Dithyrambus auf das „neidenswerte Glück der Größe" reißt uns mit seinem feurigen Schwung zu rückhaltloser Billigung fort.

Rustan hat seit je Neigung für das Handwerk des Jägers, des Kriegers gehabt, in alten Heldenliedern ist er zu Hause, seinem großen Namensvetter will er nachstreben und seinen eigenen kriegerischen Ahnen. Erziehung und Neigung zu Mirza lassen ihn gerne in des Hauses engen Schranken weilen, fromme Märchen erzählen, bis die Schilderungen Zangas die Asche von der Glut blasen und sein Sehnen aufs neue entbrennt. Aber seinen großen Plänen, seinen großen Worten entspringen keine Taten. Diesen unfähigen Schwärmer heilt der Traum einer Nacht, bekehren die Gebilde der eigenen Angst; aus dem „mächt'gen Willensriesen" wird ein dankbar Resignierender, ein bescheiden Glücklicher, der keinen Mächtigen beneidet, ein „villano en su rincon".

Ganz anders der Rustan des Traums. Er erlebt die Erfüllung seiner Wünsche; aber nicht gehemmt durch äußere Hinder-

nisse, nicht gezügelt durch die Grundsätze eines ausgeglichenen sittlichen Charakters führt ihn seine Herrschbegier ins Ungemessene. Eine Selbsterkenntnis, die erst im Traume erwacht, verrät dem Schläfer die Unfähigkeit, das Gewünschte auszuführen. „Der zum Helden nicht geborene, sondern erst durch Entschlüsse erzogene Mensch wird in Träumen die Flucht ergreifen" (Jean Paul). Auf fremdes Verdienst baut Rustan sein Glück und schreitet über Lüge und Verbrechen vorwärts. Sein eigenes Selbst verlierend, sieht sich der Träumer in einer Gestalt, die solchen Taten entspricht, hart und rücksichtslos, ein finsterer Usurpator, den der Schläfer nur widerwillig als sein Ebenbild anerkennt. Mit großer Meisterschaft hat Grillparzer die langsame Veränderung im Charakter des Helden gezeichnet, wie er wagefroh in die Welt zieht, erst ungern in Zangas Lügen willigt, dann aber selbst lügt und trügt, mordet und wütet, bis die Vergeltung einbricht [1]).

Dem Rustan des Traumes bleibt nicht mehr die Wahl zwischen einem stillen Glück an der Seite der Geliebten und dem Weg zum Ruhm, zur Macht. Die Tragödie des Usurpators vollzieht sich unaufhaltsam. Alles hat sich zum Bösen gewendet. Nicht mehr steht ein Mädchen helfend und vermittelnd dem Helden zur Seite, nicht mehr ist der Warner freundlich und wohlwollend, nicht mehr der Verführer lockend und versprechend. Die Lockung liegt in der eigenen Brust und in der nachreißenden Macht des schon Geschehenen, der Warner ist feindlich und dämonisch, die Geliebte kalt und stolz, eine Fremde. Fremd sind selbst die harmlosesten unter diesen Phantasmen dem Schläfer, fremd und kalt; schattenhaft entgleiten sie der Strafe wie dem Haß [2]). Schon R. M. Meyer hat sehr

[1]) Grillparzer zeichnet 1824 folgende Stelle aus Lichtenberg auf: „Bei einem Verbrechen ist das, was die Welt das Verbrechen nennt, selten das, was die Strafe verdient, sondern da liegt es, wo unter der langen Reihe von Handlungen, womit es sich gleichsam als mit Wurzeln in unser Leben hinein erstreckt, diejenige ist, die am meisten von unserm Willen abhing und die wir am leichtesten nicht hätten tun können" und bemerkt dazu: „Herrlicher Stoff zu einem Trauerspiel!" (Werke XII: 209.)

[2]) Über das Verhältnis des Träumers zu den Gestalten seines Traumes vergl. F. Th. Vischer, Ästhetik. (1847) II: 1: 331.

glücklich Grillparzers „Melusine“ zum Vergleich herangezogen und gezeigt, wie auch dort der Mensch von Fleisch und Blut sich in der Geisterwelt einsam fühlt. Nur Troll gehört zu ihm, dieser trockene Alltagsmensch; „allein er ist ein Mensch“ und das macht ihn hier wertvoller als alle Feen und Geister. Noch einsamer als Raimund fühlt sich Rustan, denn er ist allein unter Gebilden seiner Phantasie[1]); wohl glaubt er hie und da bekannte Züge zu erkennen, aber sie verschwimmen, die Gestalten bleiben ihm fremd. Nur Zanga scheint unverändert, er allein ist Rustan vertraut, bis auch dieser Gefährte dämonischen Charakter erhält und dem hilflos Verlassenen nur der Sprung in den Abgrund bleibt.

Der König des Traums in seiner Schwäche, seinen nachdenklichen Zügen, seiner Ungerechtigkeit und Unentschlossenheit ist so recht der König Rustans. Schon Zanga hat ihn mit Rustan in Parallele gesetzt:

Jener Fürst von Samarkand,
Den Osmin als Herrn genannt,
War, wie Ihr, des Dorfes Sohn,
Jetzt von Macht und Glanz umgüldet;
Ihr seid aus demselben Ton,
Aus dem Glück die Männer bildet
Für den Purpur, für den Thron.

Er ist für Rustan ebenso ein Zukunftsbild[2]) wie der Mann vom Felsen. Rustan, der sich seinen König so machtlos und müde erschafft, würde bald selbst nach kurzer tyrannischer Regierung erlahmen.

Gülnare ist mit raschen Strichen, aber lebendig, in leuchtenden Farben geschildert. Grillparzer hat ihr einen modernen Einschlag gegeben, wenn er ihre Emanzipiertheit der Lektüre zur Last legt. Er steht damit in der Tradition der „Stürmer und

---

[1]) Man denkt an Schillers „Einsam war der große Weltenmeister“, an die Einsamkeit des Prometheus, an die Sehnsucht des Rich. Wagnerschen Wotan nach dem „Andern, der nicht mehr ich“.

[2]) So besonders Vers 756 (S. 137): Mancher fand so eine Krone. B_2 b: Jener Fürst fand so die Krone.

Dränger", deren Mädchengestalten ihre Weltkenntnis und Ideale nur aus den Büchern haben.

Der Mann vom Felsen ist das Gegenstück zum König. Zeigt dieser die Tragödie des erfolgreichen Usurpators, der geheimnisvolle Fremde bietet das traurige Schauspiel eines gescheiterten Strebers; beide sind Spiegelbilder Rustans. Grillparzer hat diese Figur mit besonderer Sorgfalt gezeichnet, er hat es verstanden, das traumhaft Dämonische mit packender Kraft zur Anschauung zu bringen. Ebenso ist es ihm gelungen, in der Hexe eine unheimliche Gestalt auf die Bühne zu stellen, eine furchtbare Verkörperung der Wünsche, die, in der Brust des Helden verschlossen, ihn zu grauenhafter Tat drängen.

Am erstaunlichsten ist es, was Grillparzer aus der abgebrauchten Gestalt des sprachlosen Zeugen gemacht hat. Kaleb kann nur durch den Eindruck, den er auf die anderen Personen des Dramas macht, dem Zuschauer furchtbar erscheinen [1]). Und da ist es nun wunderbar, wie Grillparzer schon seinen Eintritt vorbereitet; die dumpfe, schaurige Stimme ertönt, der Kämmerling verkündet Ungeheuerliches. Und nun tritt der Stumme hilfeflehend ein, Rustan erschrickt, Zanga deutet geheimnisvoll die Ähnlichkeit mit dem Derwisch an. Mit jedem Worte verrät Rustan Scheu und Grauen vor dem sprachlosen Ankläger, Gülnare bangt selbst vor dem Gefesselten.

Karkhan, der die Bekämpfung Rustans aufnimmt, nachdem Kaleb gefangen ist, zeigt wenig Physiognomie. Er ist energisch, von scharfem Verstand, dem alten Herrscherhause treu ergeben. Aber er ist doch ganz und gar Nebenperson, im 3. Akt ist er bloß Kalebs Dolmetsch, im 4. tritt er zurück, sobald Gülnare und Kaleb Rustan gegenüberstehen. Aber auch diese Gestalt bezeugt Grillparzers Gewalt über die Mittel der Bühne —

---

[1]) Die Beobachtung, daß Kaleb gerade durch seine Stummheit dem Träumer furchtbar ist, gehört zu den richtigsten unter den vielen treffenden Traumbeobachtungen Grillparzers. Vergl. u. a. L. Strümpell, Die Natur und Entstehung der Träume. Leipzig 1874, S. 59: „Erscheinen uns nun im Traum Menschenbilder, so können sie allerdings stumm sein; dann erregen sie aber auch im Traum oft unsere Verwunderung: sie erscheinen uns im Traum unheimlich und ungewöhnlich."

selbst dort, wo er sie notgedrungen verwendet. Aus einem namenlosen Begleiter Kalebs wird erst im Verlaufe der Arbeit ein Hebel der Handlung, ähnlich wie Rhamnes in der „Sappho" aus einer physiognomielosen Dienerrolle entstanden ist. Aber gerade dieser kleine Mangel in der Komposition wird zu einem Gewinn. Echt traummäßig erhält eine unbedeutende Nebenfigur nach und nach klare und selbständige Züge und tritt aus dem Dunkel der Menge hervor, um wieder darin zu verschwinden.

IV. Kapitel

Technik

Am meisten Arbeit hat Grillparzer an die technische Seite gewendet. Ihm schien die Regelung des Verhältnisses zwischen dem Rahmenstück und dem Zwischendrama das Wichtigste, uns gilt sie als das Vollendetste. Seine glänzende Begabung für straffes Zusammenhalten eines widerspenstigen Stoffes, für die Bewältigung komplizierter seelischer Vorgänge durch die dramatische Form zeigt sich hier wie so oft. Aber auch in dieser Beziehung hat er Vorläufern und benachbarten poetischen Richtungen manches zu danken; den Mut, die Schranken des Dramas zu erweitern, das Interesse an den feinen und kaum zu erfassenden Seelenprozessen haben andere vor und neben ihm gehabt. Calderon und Shakespeare waren vorangegangen und hatten die rotwangigen Gestalten der Bühne mit dem bleichenden Licht des Traumes umgossen, die Romantik hatte die Tore weit geöffnet, die in das „dunkle Reich der Nacht" führen, das Wiener Volksstück hatte derb und keck die Grenzen des Möglichen übersprungen und für seine Wunder eine Vollendung der technischen Maschinerie erreicht, die schon von Raimund höheren Zwecken dienstbar gemacht worden war. Instinktiv treffend oder weise wählend hat Grillparzer das best Vorhandene benutzt und übertroffen.

Aufbau

Träume spielen seit je in der Dichtkunst eine große Rolle. In der epischen und lyrischen Poesie ist ihre Darstellung kein technisches Problem. Es wird von ihnen berichtet, der Dichter

hat es in der Hand, sie ausdrücklich als Träume vor der Schilderung des Lebens auszuzeichnen, falsche Vorstellungen des Lesers sogar nachträglich zu korrigieren. Auch im Drama ist es nicht anders, solange von dem Traum bloß erzählt wird. Was der Dichter im Epos unmittelbar vorträgt, vermittelt eine Person des Dramas dem Hörer, ohne daß es nötig wäre, Mißverständnissen durch eigens angewendete technische Vorkehrungen zu begegnen. So hat etwa Lukian in seinem „Traum" oder in seinem „Hahn" glänzende Schilderungen von Träumen gegeben, ohne die Rahmenerzählung irgendwie von dem Traumbericht sich abheben zu lassen.

Wesentlich anders steht die Aufgabe für den Dramatiker, wenn es gilt, den Traum selbst auf die Bühne zu bringen. Die Schwierigkeit liegt darin, daß der Träumende zugleich Zuschauer und handelnde Person seines Traumes ist. In beiden Rollen kann er nicht gleichzeitig erscheinen; der Dichter hat die Wahl, ob er den passiven Zuschauer oder den aktiven Schauspieler darstellen will. Leichter ist das erstere. Der Träumende liegt auf seinem Ruhebette, ihm und dem Publikum erscheinen die Traumbilder. So träumt Richard III., so Katharina in „Heinrich VIII.", so Egmont. Diese Darstellungsart ist einfach und klar, aber außerordentlich beschränkt. Der Träumende kann in seinen Träumen nicht mittun, eine reichere Traumhandlung schließt sich dadurch von selbst aus. Es können nur einzelne Situationen, einzelne Gestalten erscheinen, Visionen gleich tauchen sie für kurze Zeit auf, oft ohne deutlich sichtbar zu werden, das Wort ist meist wichtiger als das Bild, es ersetzt dieses mitunter ganz wie der Gesang der Geister das Traumgesicht Fausts.

Schwieriger ist die Aufgabe, aber dankbarer die Lösung, wenn der Dichter den Träumenden über dem geträumten Ebenbild vernachlässigt. Viel enger kann sich die Dichtung ihrem Vorbilde im Traumleben anschließen, viel lebendiger und freier kann der Traum verlaufen. Aber es ist zu besorgen, daß der Hörer den Traum, der ihm als selbständige Handlung entgegentritt, für Wirklichkeit halte. Ein großes Aufgebot äußerer und innerer Mittel der Darstellung ist von nöten, um diesen Irrtum

zu verhüten. Die Aufgabe ist gestellt, zwei unabhängig nebeneinander verlaufende Dramen so zu verbinden, daß das eine als Traum in das andere gefügt wird. Für diese Unterordnung mußte eine technische Form gefunden werden. Die Wirklichkeit bot keinen Anhaltspunkt dafür, wohl aber die Verwandtschaft dieser Einschachtelung mit einer anderen, die in dem sogenannten „Schauspiel im Schauspiel“ vorliegt. In einem Drama wird für die Personen des Stückes ein zweites Schauspiel aufgeführt. Diese Form konnte in allen Äußerlichkeiten ein Vorbild im wirklichen Leben benützen. Das Traumstück hinwiederum machte sich die Technik des „Schauspiels im Schauspiel“ zu nutze.

Man hat mit dieser Form bisher eine andere vermengt und mit demselben Namen bezeichnet, dadurch aber große Verwirrung angerichtet [1]). Denn die Technik, die aus Tiecks Märchenkomödien am bekanntesten ist, hat mit der des „Stückes im Stück“ gar nichts zu tun, sie ist vielmehr ihr direktes Widerspiel. Dort wird auf der Bühne eine zweite Bühne errichtet, hier werden die Zuschauer in das Stück einbezogen, dort will der Dichter die Illusion potenzieren, hier vernichtet er sie. Verschieden wie ihre Art ist auch der Ursprung der beiden Formen. Das „Schauspiel im Schauspiel“ ist eine dramatische Nachahmung des Theaters, es mußte versucht werden, sobald der Stoffkreis des Dramas bei seinem stetigen Wachsen auch auf dieses Thema stieß. Die Störung der Illusion aber dient der Befriedigung eines psychischen Bedürfnisses, das in dem Verhältnis des Menschen zur Kunst begründet ist. In einer gewissen Mittelstufe der Entwickelung, wie sie ganze Völker und einzelne Menschen durchleben, hat der Genießende das Bewußtsein des Scheines, das Verlangen nach einem heiligen Spiel, von dem er vollkommene Einheitlichkeit fordert, „technische Wahrheit“. Das ist nicht immer so. In einem naiven Anfangsstadium ergreift das Kunstwerk wie das reale Leben, Interessen des Publikums anregend und dadurch jede reine Kunstwirkung vernichtend; darum

[1]) Hans Schwab, Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares. Wiener Beiträge zur englischen Philologie V. Band. Wien u. Leipzig 1896; Studien zur vergl. Literaturgeschichte I: 182, III: 1 (Stanger).

verlangt die genußbedürftige Psyche nach Schutz vor einer solchen Identifizierung des Kunstwerks mit der Wirklichkeit, das Spiel soll Spiel bleiben, soll nicht täuschen. Auf einem Höhepunkte raffinierten Genießens dagegen hat der für ein bloßes Spiel nicht mehr empfängliche Mensch „Interesse an der Realität des Idealen", er will nicht nur „technische Wahrheit", sondern Täuschung [1]); das plötzliche Lösen höchster Spannung, der unvermittelte Übergang von vollendeter Täuschung zu ernüchternder Erkenntnis gewährt dann einen schmerzlich-komischen Reiz. Ein urwüchsiges Publikum fordert geradezu einen Mittler zwischen sich und der Dichtung, der die naive Illusionsstörung besorgt. Es steht so völlig im Banne des Augenblicks, daß es diese nicht zu scheuen hat; aus der Stimmung gerissen, ist es gleich wieder zum Genusse bereit. Der Dichter aber kommt ihm gern entgegen, da seine unbeholfene Technik objektiver Darstellung noch nicht gewachsen ist. Lyrisch-episch ist die erste Dichtung, ein Prolog stellt die Personen des primitiven Dramas vor, ein Chor vermittelt zwischen Handlung und Zuschauer und entzieht — glossierend und lyrisch begleitend — dem auf der Szene Dargestellten die Kraft eines wirklichen Vorgangs. Eine spätere Epoche fordert unbedingtes Zurücktreten des epischen Dichters hinter seinen Personen, setzt an die Stelle des Prologs eine dramatisch mögliche Exposition, sucht den Chor in die Handlung zu ziehen, ihm seine Sonderstellung, dem Drama den objektiven Beobachter und Illusionsstörer zu nehmen. In einem dritten Stadium verlangt der interessierte Hörer vollständige Täuschung; seine sensitive Natur verträgt aber die volle Wirkung des Kunstwerks nicht mehr, sie findet einen Ausweg aus allzu großer Erschütterung in befreiender Komik, zersetzender Ironie. Der Schauspieler nimmt die Maske ab und grinst ins Publikum, die Parabase annihiliert das Stück. Aristophanes und Ben Jonson, vor allen Tieck gehören solchen Zeiten an. In des letzteren Märchenkomödien wird die Illusion aufgehoben, die Zuschauer werden Schauspieler, das Parterre wird zur Bühne.

---

[1]) Vergl. dazu Friedr. Schlegel, Prosaische Jugendschriften, hg. v. Minor I: 81.

Gerade umgekehrt im „Schauspiel im Schauspiel". Die Illusion des Rahmenstückes wird durch das Intermezzo eher gestärkt, die Schauspieler werden Zuschauer, die Bühne wird zum Parterre. Der Ursprung dieser Gattung ist erst mit dem Beginn des modernen Theaters gegeben. Denn erst da wird das Schauspiel ein Teil der geselligen Unterhaltung und gehört ins Milieu der vornehmen Welt. Die dramatische Darstellung des Hoflebens übernimmt auch die Pantomimen und Schauspiele von ihrem Vorbild im Leben [1]). Vorerst jene, leichter wiederzugeben, sich vom Rahmenstück schärfer abhebend. Das italienische Ballett als Operneinlage und die englischen „dumb-shows" — bei Shakespeare und Massinger besonders beliebt — entwickeln sich ziemlich gleichzeitig. Der Ehrgeiz der Dekorateure und Kostümmeister, Neues und Glänzendes zu erfinden, mag wesentlich bei der Einführung dieser Schauszenen in Oper und Drama beteiligt gewesen sein. Bald tritt das gesprochene Wort an die Stelle der Pantomime oder verbindet sich mit ihr, Deklamation einzelner oder Darstellung einer zusammenhängenden Handlung. Dieses Zwischendrama — anfänglich und naturgemäß von kleinem Umfange — schwillt oft zu unverhältnismäßiger Ausdehnung an und erdrückt etwa in Shakespeares „Taming of the shrew" das Rahmenstück. Manche dieser Zwischenspiele haben einen inneren Zusammenhang mit der Haupthandlung wie etwa das im „Hamlet". Damit nähert sich das „Schauspiel im Schauspiel" derjenigen Form, in der es aufs engste mit dem Rahmenstück verwachsen ist, dem Traumstück. Die Ersetzung der Zuschauer auf der Bühne durch einen einzigen, der aber zugleich im Zwischenspiele mitspielt, ist — äußerlich genommen — das

[1]) Später interessiert das Theater an sich, das ja wiederum eine Gliederung zuläßt: der Schauspieler als Mensch, der Schauspieler in seiner Rolle; das Theater als roher Bühnenraum, das dekorierte Theater. Diesem Interesse entsprechen Rahmenstücke, die sich selbst mit dem Theater befassen; zuerst wieder im Rahmen eines größeren Dramas: die Probe der Rüpel im „Sommernachtstraum"; dann ohne Rahmen: Gryphius, Peter Squenz; Goldoni, Il teatro comico; schließlich spielen die Schauspieler ohne Maske: Molière, Impromptu de Versailles; K. Marinelli, Die Reise ist nahe oder Die dankbaren Schauspieler. Deutsche Schaubühne, Wien. 105. Bd.

einzige, was dem Traumdrama sein besonderes Wesen gibt; im übrigen ist sein Verhältnis zum Rahmenstück das des „Schauspiels im Schauspiel" zum Hauptdrama. Diese Einheit der Person des Helden in den beiden Stücken ist es, welche die technischen Besonderheiten des Traumstückes bedingt.

Es gilt, in dem Publikum eine doppelte Illusion zu erwecken; erstlich die primäre, die der Genuß jedes Dichtwerkes zur Voraussetzung hat, sodann eine sekundäre, vermöge welcher der Zuschauer so weit mit dem Schläfer gehen soll, daß er die angenehmen und schmerzlichen Eindrücke des Traumes mitempfindet, daß er mitzweifelt, ob das Erlebte Wahrheit oder Traumlüge sei. Diese potenzierte Illusion wird mit dem Ende des Traumes ebenso aufgehoben, wie die primäre mit dem Ende des Stückes. Damit nun mit dem Aufhören der sekundären Illusion nicht auch die primäre entschwinde, müssen die Personen des Traums anders dargestellt sein als die des eigentlichen Dramas, es muß dem Rahmenstück mehr Realität innewohnen als dem Traum, eine Forderung, die ebenso das „Schauspiel im Schauspiel" zur Scheidung der Nachahmung des Lebens von der des Theaters aufstellt. Da nun eine Verstärkung der Illusion nur bis zu einem gewissen Grade möglich ist, so muß die sekundäre Handlung als solche charakterisiert, die Realität des Zwischenspiels gemindert werden. Das geschieht dadurch, daß die Erinnerung an das Rahmenstück beim Publikum erhalten wird. Beim „Schauspiel im Schauspiel" erfolgt dies durch äußere Mittel: der Beginn der Zwischenkomödie wird angekündigt, eine eigene Nebenbühne ist errichtet, die Personen des Rahmenstückes bleiben auf der Hauptbühne sichtbar und unterbrechen die Handlung des Intermezzos. Bei der Darstellung des Traumes versagt manches von diesen äußeren Mitteln. Die Ankündigung des Traumes ist zwar möglich, schwächt aber bei allzu großer Deutlichkeit das Interesse an der Traumhandlung. Die Errichtung einer eigenen Bühne ist unstatthaft; ein Rest dieses Hilfsmittels liegt in der Möglichkeit, die Traumlandschaft wie in einer Vision erscheinen zu lassen. Die Personen des Rahmenstücks bleiben nicht auf der Bühne; sie sind ja mit Ausnahme des Träumers nicht Zuschauer der

Traumhandlung[1]) und dieser selbst kann als Zuschauer nicht sichtbar werden, da er zugleich Schauspieler ist. Nur ein deutliches Mittel bleibt: der Traum kann unterbrochen werden. Der Träumer kann sich ab und zu seiner Doppelrolle bewußt werden und so das Publikum orientieren; andere Personen des Rahmenstückes können während einer Pause in der Darstellung des Traumes auftreten und die Zuschauer aufklären.

Der verhältnismäßige Mangel an äußeren Mitteln zwingt zu tieferen zu greifen. Der Traum ist der Rahmenhandlung nicht so vollständig disparat wie ein Intermezzo dem Hauptdrama. Wenn die Zwischenkomödie höchstens in sinnvoller, aber loser Beziehung zu der Haupthandlung steht, — der Traum hängt aufs innigste mit dem ihn umgebenden Leben zusammen, er ergibt sich aus dem Vergangenen und wirkt auf das Zukünftige. So kann er im Vorspiel vorbereitet sein, er kann im Nachspiel seine Wirkung üben und Gegenstand der Erörterung werden. Seine Handlung kann sich als Produkt der Psyche des Helden erkennen lassen, wenn der Dichter es versteht, uns das Innere des Träumers schon in der Exposition zu enthüllen, den Traum dementsprechend zu gestalten, die Natur so treu wiederzugeben, daß die Dichtung den unverkennbaren Eindruck des Traums macht. Da verraten sich tiefe Beziehungen zur Rahmenhandlung, die Gestalten erscheinen im Gegensatz zu denen des Vorspiels unklar umrissen und geheimnisvoll, phantastische Bilder tauchen auf und verschwinden, geräuschlos schweben geisterhafte Schatten vorüber, die Sprache ist vieldeutig und dunkel.

Die Vorgänger Grillparzers machen sich diese Technik zu eigen, ohne jemals die volle Wirkung zu erzielen. Das Problem, den Traum realistisch darzustellen, ist den älteren Bearbeitern fremd, die neueren sind ihm nicht gewachsen. Für die Erkenntnis von Grillparzers Eigenart ist aber die Betrachtung ihrer Versuche unerläßliche Vorbedingung.

Noch ziemlich äußerlich geht Calderon vor, der es freilich

[1]) Der Versuch Vandervelde's, auch die Mutter des Helden an der Traumerfahrung teilnehmen zu lassen, wurde treffend von Meisl parodiert, bei dem die Verwandten des „lustigen Fritz“ (s. unten S. 97) von den Soffitten herab den Traum betrachten.

leichter hat als Grillparzer. Denn wie der Bänkelsänger vor seinem Bilde, so steht ein Wachender zwischen dem Publikum und dem Traum und deutet diesen. Phokas ist Zuschauer der Phantasmagorie und wandelt mit Lisippo leibhaft unter Phantomen. Der Zauberer macht ihn und das Publikum darauf aufmerksam, alle diese Wesen seien bloße Schattenbilder, die zu tun scheinen, was sie erst in Zukunft tun werden. Und die Phantasmen selbst unterstützen den Magier bei dieser Aufgabe. Sie erkennen ihren Zustand und wenn sie auch — wie die Trojanerinnen in Goethes „Helena" — einmal ihrer Irrealität vergessen, sein wollen, was sie scheinen: sie bleiben doch für das Publikum wie für Phokas willenlose Phantome — wieder gleich dem Chor der Helena, dem PhorkyasMephisto sein furchtbares „Gespenster!" entgegenschleudert. Hier konnte Grillparzer lernen, wie die Scheinhandlung von dem Rahmenstück zu sondern, wie ihr ein ungewisses Dämmerlicht zu geben sei. Die Jagd, deren Rufe den Eingang der Phantasmagorie begleiten, lärmt von neuem, wenn die bunten Bilder des Trugs verschwinden, einzelne Gesänge durchziehen mit mystischen Akkorden die magische Handlung. Die realen Personen erinnern sich dunkel an ihre Scheinexistenz, erkennen andere wieder, deren Schattenbild sie gesehen. Während der zauberischen Vorgänge wissen die wesenlosen Gestalten nicht immer, ob ihre Erlebnisse Wahrheit oder Lüge sind, Lisippo erinnert von Zeit zu Zeit, es sei alles bloß Zauberei. So schwebt die Handlung zwischen Traum und Leben einher und verwirrt sich so weit, daß Phokas, der ja der einzige Zuschauer der Phantasmagorie ist, als Mitspieler wirklich einschläft, so daß auch ihm die Lüge Wahrheit wird.

Wie Lessing seinen schlafenden Faust dem Publikum in steter Erinnerung gehalten und ob er es überhaupt getan hätte, läßt sich nicht einmal vermuten. Nach dem Bericht J. J. Engels scheint es fast, als ob die Erschaffung des Phantoms den Zuschauer schon von vornherein über das Schicksal Fausts beruhigt hätte.

Vandervelde kündigt den Traum so breit an, daß jeder Zweifel ausgeschlossen ist, und läßt überdies die drei Träume, die er vorführt, durch Zwischenhandlung unterbrechen. Er teilt

mit Calderon und auch mit Lessing den Vorteil, daß sein Traum ein magischer ist; das Einwirken eines höheren Wesens führt den Traum herbei, der Zuschauer ist völlig vorbereitet. Bei Raupach ist der Traum natürlich und darum mußte auf die Motivierung besonderes Gewicht gelegt werden. Auch er kann aber das Übersinnliche nicht entbehren; in der ersten Fassung vertreten die Traumgeister geradezu die Stelle des Zauberers, besprechen den Traumplan und verteilen die Rollen der Traumpersonen unter sich; in der zweiten Bearbeitung umschweben singende Genien Lauras Bett und unterbrechen wiederholt den Traum. Das Erscheinen der schlafenden Laura mitten im Traum wirkt hier übermäßig deutlich und stört den Eindruck.

Ein Versuch, auf ganz anderem Wege als auf dem gewohnten des Schubladenstückes Traum und Leben zu trennen, ist vereinzelt geblieben und zeigt gerade, wie ausschließlich geeignet die Rahmentechnik für die Wiedergabe des Traumes ist. Ein Mann, der zwischen Aufklärung, Romantik und Klassik sonderbar in der Mitte steht, der Berliner Professor, der exzentrische Gefühlsmensch und verehrte Lehrer Tiecks, der Freund und Berater Goethes — Karl Philipp Moritz hat es gewagt, in seinem „Blunt" völlig unvermittelt Wirklichkeit durch Traum ablösen zu lassen, dann in eigener Person vor das Publikum zu treten und zu erklären, das Geschehene sei ein Traum gewesen, worauf die Handlung von neuem einsetzt [1]). Besaß der Dichter nicht das technische Geschick, den Traum als solchen erscheinen zu lassen, daß er — wie Calderons Lisippo — seinen Personen das Wort aus dem Munde nehmen und wie der alte Prologus das Schauspiel kommentieren muß? Oder wollte er es gerade so? Zu deutlich sehen wir hier Tiecks Weise vorgebildet, als daß wir an Unvermögen und nicht an Absicht glauben müßten. Wie ungeschickt aber, wie wunderlich Ironie und Pathos mischend ist diese Szene bei Moritz, diese Beschwörung der Phantasie durch den Dichter, gegen die kühne und witzige Willkür in den Tieckschen Märchenkomödien gehalten. Dort die ängstliche Einführung einer allegorischen Person voll steifer Grandezza, hier

[1]) Vergl. Archiv f. Literaturgeschichte IX: 208 (Brahm).

das souveräne Schalten mit der eigenen Poesie, die tollste Verhöhnung des vernünftigen Zuschauers. Deutlich zeigt sich an dem Beispiel Moritz' der große Unterschied zwischen dem „Schauspiel im Schauspiel" und der Tieckschen Ironie; auf die Darstellung des Traums angewendet ist jene Form im stande, ihre Aufgabe zu erfüllen, diese hebt Traum und Wirklichkeit gleichmäßig auf. Darum ist es das Bestreben kundiger Theaterdichter, die Darstellung des Traums möglichst nahe an die Technik des Schachtelstückes heranzuführen.

Geradezu an die Stelle eines Zwischenspiels setzt Josef Felix Kurz den Traum. Die Form des Rahmenstücks, von der italienischen Oper her, wo jede Aufführung durch Intermezzi unterbrochen war, beliebt und geübt, gewann neues Leben und erhielt festere Fügung durch die Einführung eines Traumes an die Stelle der willkürlich gewählten Pantomime [1]). Bernardon wird von einer Fee oder von Merkur in Schlaf versenkt und sieht sein Schicksal voraus; der erste Traum warnt ihn vor dem Verlassen der Einsiedelei, er läßt sich nicht belehren und wird gestraft; der zweite zeigt ihm die Verbindung mit Rosalba trotz den Ränken des Neides an. Ein Sturz in die Wellen beendet den unglücklichen Traum. Diese Kurzschen Pantomimen sind besonders merkwürdig, weil sie das schwierige Problem der Doppelstellung des Träumers in Anlehnung an das „Stück im Stück" geschickt umgehen. Die Kinder des Schauspielers agieren in den Masken der Erwachsenen; während Bernardon schlafend sichtbar bleibt, spielt sein kleines Ebenbild seine Rolle im Traum. Hier ist der magische Urheber des Traumes nicht mehr als Erläuterer des Vorganges nötig, er ist nur noch Bürge für die tiefe Bedeutung des Schattenbildes. Jede Unklarheit ist durch die doppelte Besetzung der Rolle beseitigt. Aber es zeigt sich

[1]) Die Form zeigt sich zweimal in einer Reihe von Komödien, die mit dem „Zerstörten Versprechen" beginnt, die Stücke „Bernardon der Einsiedler", „Macht der Elemente", „Die glückliche Verbindung" umfaßt und mit „Bernardons Ehestand" schließt. Die Pantomime in „Bernardon der Einsiedler" heißt „Bernardons Traum in der Wüstenei", in der „Glücklichen Verbindung": „Bernandons glücklicher Traum". An die Stelle des alten Schemas: Rahmenkomödie — Pantomime — Singspiel (s. bes. Gherardis Théâtre italien) ist das Schema getreten: Rahmenkomödie — Traum — Singspiel.

anderseits, daß auf diesem Wege nur spielerische Wirkung zu erzielen ist, daß ernstere und tiefere Auffassung auch an die körperliche Identität des Helden gebunden bleibt.

Bernardons technischer Witz bleibt ohne Nachfolge, der Traum selbst aber tritt in den eisernen Bestand des Wiener Singspiels ein. Mit dem Versiegen der Produktion auf der Wiener Volksbühne um die Wende der beiden Jahrhunderte wird auch diese Tradition abgerissen, um erst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts mit der Renaissance der volkstümlichen Dramatik wieder aufzuleben. Im Jahre 1818 wird Vanderveldes „Heilung der Eroberungssucht" zum ersten Male ohne Erfolg gegeben [1]), umso größer ist zwei Monate später der Jubel bei der Erstaufführung von Meisls Parodie „Der lustige Fritz" [2]), dessen von Raimund gesungenes Schlußcouplet noch heute im Munde des Wieners lebendig ist:

:|: Uns ist's alles eins :|:, ob wir Geld haben oder keins.

Eine große Zahl von Nachahmungen folgt [3]), der Titel des Stückes wird als Empfehlung für wertlosen Anekdotenkram benutzt [4]), die Form wird typisch für eine lange Reihe von Besserungsstücken bis zu Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind" und Nestroys „Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger oder

---

[1]) U. d. T. „Schlummere, träume und erkenne". Sammler 1818: 175; Theaterzeitung 1818: 171.

[2]) Sammler 1818: 320. — Für die Beliebtheit zeugt u. a. ein Büchlein, das eine knappe Inhaltsangabe dem Schlußcouplet vorsetzt: Der lustige Fritz. Ein Mährchen. Mit beygefügtem allgemein beliebten Liede :|: Es ist alles eins :|: Ob wir Geld haben oder keins. Wien o. J.

[3]) Friedr. Wimmer, Der traurige Fritz. Josefstädter Theater 24. Dez. 1818 (Theaterzeitung 1819. S. 8, Zeidler), gedruckt Wien 1819. Wenig überarbeitet: Theater an der Wien 25. Juli 1819 (Theaterzeit 1819: 31. Juli). — November 1819: Der närrische Fritz (Zeidler). — 23. Juni 1821: F. X. Told, Der traurige Fritz (offenbar eine Überarbeitung des Wimmerschen Stückes) Theater in der Leopoldstadt (Theaterzeitung 1821: 311). — „Erkenne, fühle und bereue oder Frühling, Sommer, Herbst und Winter" von Lenz (Theater in der Leopoldstadt 5. Mai 1838) gehört nur dem Titel nach in die Tradition des Vanderveldeschen Dramas.

[4]) Der lustige Fritz, seine komischen Erzählungen, Schnacken und Possen . . . Wien 1819.

Die Träume von Schale und Kern", ja lang über diese hinaus. Immer wieder handelt es sich um die Bekehrung des Helden durch den Anblick seiner selbst; noch der Bettler im „Verschwender" steht in dieser Tradition. Die Dreiteiligkeit ist die natürliche Form dieses Themas. Ein Vorspiel geht voraus, in dem der Fehler der Hauptperson exponiert wird, das Zwischenspiel bewirkt die Bekehrung, die Schlußszene löst alle Konflikte. Naturgemäß wirken Zauberer und Feen mit; darum spielt die 1. Szene meist im Geisterreich und bringt den Helden in Beziehung mit den überirdischen Wesen. Die Verwandlung oder der Traum werden angekündigt, Magier und Feen sorgen in kleinen Zwischenszenen dafür, daß die Erinnerung an den zauberischen Ursprung der Handlung nicht schwinde, die unbeteiligte Umgebung des Helden wird eingeweiht und steht außerhalb des Zaubers oder der Held selbst weiß, daß er einer zauberischen Prüfung sich zu unterziehen hat. So bedarf es keiner feineren Mittel, um die Zwischenhandlung von dem Rahmen zu sondern.

Die Dreiteilung des Dramas hat Grillparzer wiederholt dem Volksstück entlehnt. Eine ganze Reihe seiner Stücke zerfällt in Vorspiel, Haupthandlung und Epilog [1]. Freilich hat er die Form wesentlich vertieft. Das Vorspiel dient ihm zur Stellung des Themas, zur Charakterisierung der Personen, zur Erweckung der Stimmung. Nicht so sehr „Das goldene Vlies", wo die beiden ersten Stücke eben nur eine selbständig gewordene Exposition des dritten und Hauptdramas sind, als vielmehr die „Medea" für sich betrachtet zeigt diese Form. Die Anfangsszene zwischen Medea und Gora mit der Vergrabung des Vlieses ist solch ein Prolog, die Auseinandersetzung zwischen Jason und Medea schließt das Werk epilogartig ab. In gleicher Weise werden im „Treuen Diener seines Herrn" in der ersten Szene die Hauptpersonen flüchtig exponiert und das Thema bezeichnet, Bancban spricht das Schlußwort und zieht die Lehre. So ist es in „Weh dem, der lügt", so in der „Libussa". Am stärksten ist diese Art in unserem Drama zum Ausdruck gelangt, wo der Stoff die Dreiteilung geradeswegs fordert.

[1]) Bemerkung Sauers. Vgl. Jahrbuch III: 60 (Minor).

Grillparzer hat den Zauberer, der im Volksstück und bei den meisten seiner Vorgänger den Traum herbeiführt, verabschiedet und einen natürlichen Traum gebildet. Kein über dem Traum stehendes Wesen erklärt die Schattenbilder für Trug, — der Dichter wagt es, den Zuschauer selbst urteilen zu lassen. Damit hat sich Grillparzer manches äußeren Mittels zur Verdeutlichung seiner Absichten selbst begeben. Wiederholte Anspielungen des Oheims und der Base auf die bedeutungsvolle Nacht, die Rat bringen möge, die Vorbereitungen Rustans zum Schlaf sind nicht völlig zureichend für die richtige Auffassung des Folgenden. Darum läßt der Dichter das Lied des Derwischs ertönen und Rustan unter dem Bann düsterer Gedanken entschlummern, darum läßt er den Schlafenden einzelne Worte murmeln, die dem Vorstellungskreis des Traumes entstammen. Selbst zu äußerlichen Mitteln konventionellster Art greift Grillparzer, die beiden allegorischen Knabengestalten tauchen auf und vollziehen den symbolischen Flammentausch, die Gegend des Traums erscheint auf der Hinterwand der Bühne. Der Traum selbst wird unterbrochen, einmal durch Rustan, der halb erwacht die Uhr schlagen hört und seinen Zustand erkennt, ein anderes Mal zieht der Dichter den Schleier über den Schläfer und seine Traumwelt und führt die wachende Mirza horchend und ängstlich auf die Bühne. Schließlich erwacht Rustan auf seinem Lager und wird selbst — mit dem letzten, ungeschickten Zuhörer — über das Geschehene aufgeklärt.

Neben diesen äußerlichen Mitteln hat der Dichter in reichstem Maße tiefere und feinere angewendet, um Traum und Leben zu trennen. Rahmenstück und Traumdrama weisen bis ins Kleinste völlig ungleichartigen Stil auf. Die Personen der beiden Teile sind charakteristisch voneinander unterschieden, die einfache Landschaft des Vorspiels ist der Schauplatz idyllischer Vorgänge, während Dolch und Gift das zerklüftete Felsengebirge, das weitläufige Königsschloß des Traums mit Blut erfüllen. Eine unruhige Hast bewegt die Schattenhandlung, verworren und unklar sind die Motive und Geschehnisse, wunderbar und gespenstisch versetzen sie uns in eine fremde Welt. Die Sprache wird eigenartig von der des Vorspiels unterschieden; seltsame unzusammen-

hängende Wörter erklingen, die für Grillparzer überhaupt charakteristischen Wiederholungen häufen sich in auffallender Weise. Die Sonderung der beiden Welten erinnert geradezu an die Meisterschaft, mit der Shakespeare im „Sommernachtstraum" Elfenspuk und Liebeswahn, Hofgepränge und Rüpelspiel geschieden und doch wieder zu einer großen Einheit zusammengefaßt hat.

Der Traum

Für die Aufklärung war der Traum ein pädagogisches Werkzeug des Schöpfers, seine literarische Verwertung auf didaktische Zwecke beschränkt. Polemik und Satire, lehrhafte Novelle und moralische Zeitschrift haben die Traumeinkleidung verwendet. Man konnte sich auf große Muster berufen und sie nachahmen. Lukians Dialoge waren vorangeschritten[1]), die italienische Renaissance hatte die alte Form erneut[2]), Quevedo und sein deutscher Nachahmer Moscherosch die Tradition fortgesetzt. Nun wurde die Traumform für philosophische Erörterungen beliebt, die oft nur im Titel die Einkleidung versprechen, ohne im Text darauf Rücksicht zu nehmen[3]).

Die polemische Literatur greift mit Freude nach dieser

---

[1]) Nationalzeitung. Berlin 1899: Nr. 553, 559: „Vom Traum in der Dichtung" von Alex. Frh. v. Gleichen-Rußwurm bietet eine anregende Übersicht der hiehergehörigen Literatur. — Dunlop-Liebrecht S. 427.

[2]) Dante; Boccaccio (Laberinto d'amore); Francesco Colonna (Hypnerotomachia Poliphili).

[3]) Boyer d'Argens, Songes philosophiques. Berlin 1746; Is. Iselin, Filosofische und patriotische Träume eines Menschenfreunds. Freiburg 1755; Kant, Träume eines Geistersehers. 1762; Mercier, Songes et visions philosophiques. 1768 und Songes d'un hermite. 1770; Iselin, Träume eines Menschenfreunds. Basel 1776. — Joh. Gottlob Krüger, Träume. Halle 1754 u. ö.; Träume und Wahrheit. Monatschrift. Hg. 1783 von Fried. Christ. Schlenkert. — Joh. Gottfried Essich, Träume eines Leidenden. Leipzig 1806.



Maske[1]). Poetische[2]) und prosaische[3]) Flugblätter bedienen sich der Traumform. Besonders in Wiener Illuminatenkreisen beliebt, kehrt sie in der streitbaren Literatur unter der Regierung Josefs II. immer wieder[4]). Auch in der Poesie der Aufklärung[5]) hat der Traum den Zweck, zu belehren und zu bessern, wie wir es schon bei Voltaire bemerken konnten. Von diesem abhängig ist Anton Walls „Bagatelle" „Der Traum in der Maynacht"[6]), die ihrerseits auf Falk gewirkt haben mag (Erscheinung eines Genius im Traum. Allweisheit des Schöpfers. Berechtigung der Übel), ebenso wie die morgenländische Erzählung „Abdim" von J. L. Schwarz (1792[7]); 1796), die ich

[1]) Lesage, Ein Tagewerk der Parzen, in zwo Sitzungen vertheilt. (1735) Deutsch in: Unterhaltungen. Hamburg. IV (1767): 596, 692. — Goethe, Götter, Helden und Wieland. — Erscheinungen und Träume am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Großes Trauerspiel in Ifflandscher und Kotzebuescher Manier. Nebst einem Prolog. Germanien (Leipzig) 1798.

[2]) Eine Reihe von fliegenden Blättern aus den Maria Theresianischen Kriegen sei als Beispiel herausgegriffen: Somnium de Gallo fores coeli pulsante; Somnium (1745): „Nuper dum me Morpheus"; Verwirrter Traum, den vermuthlichen Untergang des Bayren betreffend ... [1742]; Poetischer Traum bey Gelegenheit des gegenwärtigen innerlichen Krieges der Deutschen. Franckfurt und Leipzig 1758.

[3]) Deß Prinzen Conti Träumende Gedanken ... (1697). Vgl. R. F. Arnold, Geschichte der deutschen Polenliteratur. Halle 1900. I: 30. — Madame de Maintenon Wunderbahrliches Traum-Gesichte, Wegen der ... ohnweit Hochstätt vorgefallenen Blutigen Action ... Straßburg, (! Gegen Frankreich) Anno 1704. — Zauberscenen in Paris. Schill's Geist. Sein Traum, Wunderlich und deutsam, ernst und lustig. Berlin, in allen Buchhandlungen. 1813.

[4]) „Der Projektant im Traum" 1781; „Eibel und der Teufel. Ein Traum" 1782; Michael Hinz (Pseudonym?) „Der Esel in Megalopolis oder Wo man will. Ein Originaltraum" 1783; Jos. Richter, „Kaiser Joseph der Zweite vor Minos Richterstuhl". Frankfurt und Leipzig 1791 (Verbindung von Traum und Totengespräch); „Traum eines Eipeldauers" 1794 (nicht von Jos. Richter, vergl. Eipeldauerbriefe 1794: VII: 13).

[5]) Joh. Henrich Öst, Der Traum. Hamburg und Leipzig 1752.

[6]) Bagatellen. Leipzig 1783. II: 206—223. Hieher gehört auch Pfeffels „Traum des Mirzah" (Prosaische Versuche. Wien 1812. I: 139), von Addisons „Vision of Mirzah" (Spectator Nr. 156) abhängig. („Surely, said I, man is but a shadow and life a dream", Works. Birmingham 1761. III: 86.)

[7]) Vergl. Schwarz, Denkwürdigkeiten. Leipzig 1828, S. 240 f.

nur aus A. W. Schlegels Rezension[1]) kenne. In Sprache und Vers folgt der Verfasser den Epen Wielands, dessen „Pervonte" freilich in geistreicherer Weise von der Traumeinkleidung Vorteil zieht; bei Schwarz stammt diese ebenso wie die Lehre, das einzig wahre Glück bestehe in der Zufriedenheit, wohl aus dem „Giafar" und aus Voltaires philosophischen Romanen. Von diesen — „Zadig" sowohl (Einsiedler, Verwandlung) als „Le blanc et le noir" (Traum, Erwachen, Bedienter) — beeinflußt ist auch die widrig-lüsterne Erzählung „Unser Leben ist ein Traum!"[2]), die sich mit einem moralisierenden „Prolog" in die Reihe dieser didaktischen Dichtungen stellt. Ein Märchen „Der wohltätige Traum"[3]) erinnert in manchen Einzelheiten an Grillparzer, der es kaum gekannt hat, ein Beweis mehr, daß man in der Benützung der Ähnlichkeiten bei diesem einfachen Thema vorsichtig sein muß. Ein weissagender Wundermann haust mit seiner Tochter im Gebirge nahe der Burg Bennos. Bei einem Gelage werden die Vorzüge des Mädchens gepriesen, Benno träumt, wie er sie entführt, von einem gewaltigen Heere belagert und von Ungeheuern verfolgt wird; bei der Katastrophe erwacht er, geht in sich und heiratet das Mädchen. Ähnlich lehrhaften Zwecken dient Zschokkes Novelle „Die Walpurgisnacht", in der ein Traum furchtbare Freveltaten vorspiegelt, bis freundliches Erwachen die Schrecken der Nacht auslöscht. Das Fortschreiten von Schuld zu Schuld hat Ähnlichkeit mit dem „Traum ein Leben", Abhängigkeit ist ausgeschlossen.

Diese Vorliebe der Aufklärung für die Traumeinkleidung fand in die volkstümliche Dramatik Eingang und begegnete sich hier mit der von den Feenmärchen und Ritterromanen überkommenen Neigung, bedeutungsvolle Träume an den Beginn der Handlung zu setzen. Sehr früh hatte sich die Traumform in der Wiener volkstümlichen Literatur durchgesetzt. Prehauser[4]) hatte seine Neujahrwünsche in „Hanswurstische Träume" ge-

[1]) Werke (Böcking) X: 104.

[2]) Bibliothek der Romane (hg. von Reichard). Riga 1791. XVIII: 253—327.

[3]) Idealisches Taschenbuch für Damen. Wien 1800. S. 124.

[4]) Goedeke [2] III: 374: 2) 3).

kleidet, und Phil. Hafner[1]) war ihm darin gefolgt. Kurz-Bernardon hatte schon 1756 in seiner „Prinzessin Pumphia" Siegmunds Monolog verspottet, den er aus Scharffensteins Übersetzung (Straßburg 1750) kannte[2]). In seinen Pantomimen brachte er den Traum auf die Bühne. Der zweifache Einfluß der Aufklärung und des Feenmärchens zeigt sich schon bei ihm. Noch deutlicher ist dies etwa in einem Singspiele aus dem Jahre 1780[3]), das in Stoff und Behandlung in die Tradition des orientalischen Märchens fällt, in der Tendenz und in der Auffassung einzelner Figuren aufgeklärte Gesinnung des Verfassers verrät. Das Interesse an dem Traum läßt auf der Wiener Bühne nicht mehr nach. Besonders im zweiten und dritten Dezennium des 19. Jahrhunderts jagen sich die Stücke, in denen Träume einen kleineren oder größeren Raum einnehmen[4]).

---

[1]) Pudelnärrische Hanswurstenträume. A. u. d. T. Songes hanswurstiques. Wien 1790.

[2]) Der träumt, er sei heut reich, und dieser träumet morgen,
Er sei der Ärmeste, ein andrer träumt von Sorgen,
Dem träumt von lauter Freud und dem von lauter Weh,
Dem träumt von Witibstand und diesem von der Eh',
Der träumt von Hunger, Durst, der träumt von lauter Speisen,
Der träumt, er kommet an, der träumt, er muß verreisen.
Mir träumte heut von dir, du wärest ein Tyrann.
Herr! stell' dein Wüten ein, sonst ist's um dich getan,
Sonst wird dein Königreich als wie ein Traum verschwinden.

[3]) Der Traum. Deutsche Schaubühne, Bd. 187; Preßburg 1781. (Aus dem Italienischen?)

[4]) Vergl. bes. Zeidler a. a. O. und v. Weilen, Euphorion I: 651 ff. — [**1816**: Oktober. „Die drei Träume." Lemberg.] — **1817**: Welling, Der Traum oder Die Verwandlung. Posse. (Theaterzeit. 1817: 448). — **1818**: Welling, Der Liebesschwur. Volksmärchen; — Gretry, Zemire und Azor. Oper (1776 zum ersten Male in Wien, 1818 Reprise; Sammler 1818: 24); Parodie darauf: Bäuerle, Der verwunschene Prinz (Sammler 1818: 132; Theaterzeit. 1818: 128), 1820 im Theater an der Wien wieder aufgeführt (Theaterzeit. 1820: 555); 1826 im Kärntnertortheater „Zemire und Azor". Ballett (Theaterzeit. 1826: 211); — Aumer, Der Zauberschlaf. Ballett (Sammler 1818: 36; Theaterzeit. 1818: 36, 175); Parodie darauf: Welling, Die Schlafenden im Walde oder Die Abenteuer des Kilian Wuchtel im Schlaraffenland (Sammler 1818: 352; Theaterzeit. 1818: 343). — **1821**: Gleich, Der Eheteufel auf

Das Genre verliert nicht an Beliebtheit, als in der Mitte der Zwanzigerjahre die Reihe vorläufig abbricht. Die alten Stücke werden immer wieder neu bearbeitet und bald geben die französischen Vaudevilles neuen Impuls zur Einführung eines Traums in das Drama, so daß noch 1833 die Theaterzeitung über die Menge der Traumstücke klagt[1]). Auch die Dramen mit höheren Absichten können sich der Mode nicht entziehen. Calderons „Leben ein Traum", bis in die Vierzigerjahre ein Repertoirestück des Burgtheaters, war ermutigend vorangegangen, in den Schicksalstragödien, besonders in Müllners Werken, hatten beängstigende Träume zu Dutzenden die Gemüter des Publikums erschüttert. Es folgen Stücke, in denen mit dem Traum wenigstens gespielt wird, so in dem häufig bearbeiteten Thema der Eifersucht infolge eines scheinbar eingetroffenen

---

Reisen. (Sammler 1821: 124; gedruckt Brünn 1821); — Gleich, Die Brüder Liederlich. (Sammler 1821: 284; gedruckt Brünn 1820; wichtig für Nestroys „Lumpazivagabundus"); — Gleich, Der Berggeist (gedruckt Brünn 1820. 1822 von Carl für München eingerichtet; an die Stelle Mißmuts trat Staberl, vergl. Theaterzeit. 1822: 43. Wichtig für Raimunds „Alpenkönig"). — 1822: Meisl, 1722, 1822, 1922. (Theaterzeit. 1822: 527. Vergl. C. M. Heigel, Die Zeitalter. Wien 1812 und „So ändern sich die Zeiten" [1500, 1706, 1817] von A.—Z., Theaterzeit. 1817: 180); — Lewis, Ein Uhr. Melodr. (Theaterzeit. 1822: 570); Parodien darauf: Meisl, Sechzig Minuten nach zwölf Uhr (Theaterzeit. 1823: 180, 198); „Zwei Uhr" (Theaterzeit. 1823: 311); Fischer, Zwei Uhr oder Die beiden Indianer in Krähwinkel (Brünn; Theaterzeit. 1824: 208); „Zwei Uhr" (Verschieden von der Parodie ex 1823: Theaterzeit. 1827: 551); — Lebrun, Die Neujahrsnacht (nach Zschokke; Theaterzeit. 1823: 11). — **1823**: Albin Pfaller, „Malwina oder Putzerls Abenteuer" (Theaterzeit. 1823: 142); — Gottlieb Stiaßny, Der Feuerberg oder Der Zauberschlaf. Zauberpantomime. (Theaterzeit. 1823: 247). — **1824**: Georg Stiller, Der Zauberschlaf oder Die hundertjährige Träumerin. Dramat. Feenmärchen n. Aubigny. (Theaterzeit. 1824: 219); — Frh. v. Biedenfeld und J. G. Seidl, Die Unzertrennlichen. Traumbild in 3 Abteilungen n. Aubigny. Mit einem Vorspiel „Schwärmerei" und einem Nachspiel „Das Erwachen" (Theaterzeit. 1824: 475. — Nicht zu verwechseln mit J. G. Seidls gleichnamigem Lustspiel in 2 Aufzügen nach Théaulon. Iduna. Taschenbuch für 1847. Wien. S. 45—110).

[1]) Vergleiche Weilen, a. a. O. und etwa Theaterzeitung 1828: 420 (Bäuerle. Vergl. dazu seine „Aline" und sein „Wien, Paris und Konstantinopel".)

Traumes[1]). Wie oft ist auch in diesem Fall die wenig anziehende Lyrik der Zeitungen ein deutlicher Weiser des Geschmackes[2]).

In Wien war der Boden für das Traumstück geebnet, die Technik dem Publikum geläufig, die Atmosphäre des Traumes wohlgelitten und bekannt. Hier war die Liebe zum Wunderbaren und Geheimnisvollen rege, lange bevor die Romantik in Theorie und Praxis die Zauber der Unverständlichkeit gepriesen hatte. Eine überall in Deutschland vorhandene Unterströmung des 18. Jahrhunderts drang hier an die Oberfläche. Die volkstümliche Poesie mit ihrem festen Wunderglauben, ihrem Drang, sich über das tägliche Leben zu erheben, hatte zwar bei weiten Schichten des Volkes in ihrer einfachen Gestalt Achtung und Neigung verloren, in hundert Formen aber drang sie — geputzt und geschniegelt, oder verroht und grotesk verzerrt, in tiefstem Grunde doch einfach und herzlich — zu kräftiger Wirkung

---

[1]) Costenoble, Der Traum. Hamburg 1816; — Kuffner, Die Eifersucht im Traume. Lemberts Taschenbuch für Schauspieler. 1823; — Joh. v. Weißenthurn, Der Traum. Burgtheater 11. Febr. 1824 (Theaterzeit. 1824: 98; gedruckt: Neue Schauspiele. 3. Bd. Wien 1826). — Noch 1874 im Burgtheater ein Stück mit ähnlichem Thema: „Träume sind Schäume".

[2]) Z. B.: Theaterzeit. 1824: 593 (Seidl, Die Schlafgesellschaft); 1825: 29 (Seidl, Wiegenlied); 1826: 61 (Joh. Paul Kaltenbaeck, Der Traum); 1826: 70 (Leop. Othm. Frh. v. Hennet, Die Träume); [1827: 217 (Alois Hoffmann, Der Traum eines unzufriedenen, begüterten Junggesellen. Novelle)]; 1827: 469 (Karl M. Theodor Werther, Der Traum); 1828: 81 (Emilie v. Z. [anini], Der Traum); 1832: 601 (Joh. Langer, Traum und Leben). — Sammler [1818: Nr. 125 (Langbein, Der Traum des Dr. Medardus. Erzählung)]; 1821: 678 (G. H., Der Traum). — Wiener Zeitschrift [1828: Nr. 91 (J. M**, Tricks Traum. Novelle)]; 1829: Nr. 30 (Baldamus, Das Traumbette); [1832: Nr. 85 (J. B. Rupprecht, Der Traum. A. d. Engl. der Mary Shelley)].

Vergl. ferner: Ceres. Originalien für Zerstreuung und Kunstgenuß. 2. Teil. Wien 1824. S. 1—17: Castelli, Der Dichter. Traum eines griechischen Philosophen (nach Baour-Lormian, Contes d'un philosophe grec. Paris 1822); S. 128—165: Theodor Berling, Der Traum. Komische Erzählung. — S. v. Ludvigh (Preßburg), Die Leiche oder Traum, Wahn, Wirklichkeit. Leipzig und Wien 1834. (Vergl. Wiener Zeitschrift. 1834: Nr. 69.) — Anton Passy, Traumleben, Traumwelt. Wien und Leipzig 1842. (Vergl. Blätter für literar. Unterhaltung 1842: Nr. 168; Theaterzeit. 1842: Nr. 77.)

vor und entzückte selbst in ihrer Verkleidung ein naives Publikum. In Wien, das seit der Gegenreformation der geistigen Bewegung des deutschen Volkes ferne stand, traf der derbe Herzenston der ungelehrten Poesie dankbare Hörer, die ihn gleich gerne aus den Predigten Abrahams a S. Clara wie aus den Späßen des Hanswurst vernahmen. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen, Unfaßbaren konnte sich hier allen Anfeindungen der Aufklärung und eines selbstzufriedenen Magistertums zum Trotz in unmittelbaren, unbeholfenen Tönen aussprechen, und wo immer her das Erhebende kam, unter welchen Formen immer es auftauchte — es fand gläubige und begeisterte Gemüter. Auf diesem Boden konnte ein Raimund erwachsen und allen Zauber der Romantik um die armseligen Gestalten hüllen, die er bei seinen unbedeutenden Vorgängern vorgebildet fand. Romantisch ist er selbst mit seinem tiefen Weltschmerz, seiner Sehnsucht aus dem Wirklichen ins Ideal:

> Mag man mich immer einen Träumer nennen!
> O dürft' ich nie von meinem Traum mich trennen!
> Wohl dem, der seine Träume lange liebt!
> Traum schenkt noch Glück, wenn Wirklichkeit zerstiebt.

Die Romantik liebt den Traum, sie findet in ihm die tiefere Seite des Lebens. Alle Wirklichkeit ist nur Symbol des Unbedingten, ein Traum; die Poesie ist nur Symbol des Unendlichen, ein Traum. Dem Traume gleicht das romantische Kunstwerk in seiner zwecklosen Isoliertheit, wie dieser erscheint es lose gefügt, willkürlich abgebrochen, eigensinnig fortgesponnen. Leben und Poesie, Traum und Leben verfließen in schwankender Dämmerung, erscheinen alle als Reflexe des einzig Reellen, der Individualität des Künstlers. Der Traum ist diesen Dichtern zumindest so wichtig wie das Leben, in ihm finden sie die Seele richtiger gespiegelt als im wachen Zustande. Wie ein sinnloser Traum erscheint ihnen dieser, in dem kaum die Identität des Träumers Bestand hat.

Die Vorliebe für den Traum ist geradezu ein Merkmal der Richtung und sie findet sich außerhalb der engeren Gemeinschaft eben bei solchen Dichtern, die auch sonst in ihren Werken romantische Züge verraten. So beschäftigt sich Jean Paul ein=

gehend mit der Psychologie des Traumes und erweist sich auch hier als scharfer Beobachter gerade der verborgensten Regungen des Seelenlebens. Wiederholt hat er Träume geschildert, wie in der berühmten „Neujahrsnacht eines Unglücklichen“, Träume leiten als stimmender Akkord die wichtigsten Abschnitte in seinen Romanen ein, ein technisches Mittel, das Eichendorff dem älteren Meister nachgebildet hat.

Das Interesse am Traumleben spiegelt sich in den Werken fast aller Romantiker wider. Selbst der klare und besonnene A. W. Schlegel affektiert träumerische Unsicherheit:

> Mir hat sich Traum und Wachen so verworren
> Und Grab und Jugend, daß ich schwankend zaudre,
> Nach irgend einem Lebensgut zu greifen.

Besonders stark spielt der Traum in die Dichtung hinein bei Tieck, dessen höchste poetische Kunst eben in der Auslösung traumhaft dumpfer Gefühle liegt. Schon sein „Abdallah“, dessen große Ähnlichkeit im Thema und in einzelnen Figuren mit Klingers gleichzeitig vollendetem „Giafar“ auf Anregung durch Voltaire und dessen Nachahmer schließen läßt, ist von quälenden Träumen erfüllt; die entscheidende Warnung vor dem dämonischen Verführer verliert ihre Kraft, weil Abdallah sich einreden läßt, er habe sie im Traum erhalten. Mit der Darstellung von Träumen verbindet Tieck oft die Tendenz von Grillparzers „Traum ein Leben“. So sehnt sich in den „Freunden“ der Träumende aus dem Feenland in die Wirklichkeit zurück, strebt anderseits Christian im „Runenberge“ über die Alltäglichkeit seines Daseins hinaus und verliert dadurch sein Leben in einem Traume; er muß dem Rufe der Waldfrau folgen, Weib und Kind verlassen. Oft schwanken die Personen in Tiecks Dichtungen zwischen Traum und Wahrheit hin und her und ziehen den Leser mit in ihre Zweifel. So sucht sich Agnes im „Blaubart“ in ihrer furchtbarsten Angst durch den Gedanken zu beruhigen: „Welch ein seltsamer Traum! — Wenn ich doch erst erwacht wäre!“, so ruft Waller im „Abschied“: „Luise, um Gottes willen, wecke mich auf, — ich träume fürchterlich!“ — Mit ähnlichen Mitteln weiß Tieck ganz wunderbar das Glück zu schildern: „Küsse mich, damit ich vor übergroßem Entzücken aufwachen

muß, wenn ich ja träumen sollte!“ („Karl von Berneck“). Jahre verfließen wie ein Traum, die Menschen erträumen ihr Schicksal, ja sie erträumen sich selbst: „Mir ist, als ob ich alles vergessen hätte, als ob ich nicht der Karl wäre, von dem mir bisher immer geträumt hatte,“ sagt Karl von Berneck und ganz ähnlich die alte Mechtilde im „Blaubart“: „Des Nachts träumt mir manchmal noch, ich wäre jung; dann ist mir, als wäre das Wahre, Wirkliche nur ein Traum gewesen, in welchem ich mir närrischerweise eingebildet hätte, ich sei eine alte, krumme, bucklichte Frau.“ Der blonde Ekbert kann sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, „ob er jetzt träume oder ehemals von einem Weibe Berta geträumt habe.“ — Wie einen Knabentraum in der Dämmerung will Tieck die „Liebesgeschichte der schönen Magelone“ erzählen und es klingt wie Selbstparodie, wenn er in der Vision „Das Jüngste Gericht“ schildert, wie er das Gericht über die Literatur im Traum geschaut habe, selbst aber, wegen der Darstellung des Traumes, im Traum zur Rechenschaft gezogen worden sei. Wie ein Programm zu Tiecks Dichten liest sich die berühmte Stelle im „Karl von Berneck“: „Der Mensch wird geboren, ohne daß er es weiß, seine innerlichen Gedanken sind Träume und äußerlich erzeugen sie indes andere Träume, die wir Taten nennen und von denen er nichts weiß.“

„Das Leben ist kein Traum, aber es soll und wird vielleicht einer werden.“ So spricht eine im Grunde heitere Natur, deren schwärmerische Empfindungen die rauhe Luft der Wirklichkeit nicht vertragen, Novalis. „Mich dünkt der Traum eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens; eine freie Erholung der gebundenen Phantasie, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinander wirft und die beständige Ernsthaftigkeit des erwachsenen Menschen durch ein fröhliches Kinderspiel unterbricht. Ohne die Träume würden wir gewiß früher alt.“ Die Träume in Hardenbergs Werken sind bedeutend und oft prophetisch, aber meist heiter und trostreich, sehnsuchtweckend wie etwa der Traum von der blauen Blume. Das Leben ist bestimmt und sicher, nur das Leiden ist ein Traum, er ist aber weggespült von des Lichtes Quelle; Maria erweckt den Dichter aus dem schweren Traum der Betrübnis:

Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen,
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen.

Novalis erkennt die Ähnlichkeit der romantischen Poesie mit der Traumwelt. „Ein Märchen ist wie ein Traumbild ohne Zusammenhang.“ Noch näher soll die Poesie dem Traume kommen: „Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation wie Träume denken.“ „[Der Traum] ist wie Poesie bedeutend, — aber auch darum unregelmäßig bedeutend — durchaus frei.“ Damit ist ausgesprochen, warum die romantische Poesie den Traum liebt und selbst wie ein Traum erscheint.

Gleich allen Tendenzen der Romantik ist auch diese bei Zach. Werner zur Karikatur verzerrt. Wie im Traum gehen seine Menschen durchs Leben und in der „Weihe der Kraft“ wirkt es abstoßend, daß uns die kräftige Natur Luthers und die freundliche Gestalt seiner Braut in einen Schleier von Träumen und Halluzinationen gehüllt sind, daß Theobald und Therese mit romanisch-mystischem Weihrauch die reinen, deutsch-christlichen Züge des „teuren Gottesmannes“ umnebeln. Nahe zu Werner stellt sich Kleist mit seinem „Käthchen“ und dem „Prinzen von Homburg“, an den wieder eine Szene in Öhlenschlägers „Correggio“ gemahnt. Wie Traumbilder erscheinen und verschwinden die Wunderpaläste im „Aladdin“ und in Öhlenschlägers Erzählungen träumen die handelnden Personen wie in den Novellen eines anderen Nordländers, Henrik Steffens, dessen Traumbeobachtungen an Treue sich mit denen in Grillparzers Tagebüchern messen können. Am vollendetsten aber beherrscht die Technik des Traumes E. Th. A. Hoffmann, der es versteht, vor unseren Augen warmblütiges Leben in dämmerigen Trug zu wandeln. Wie Traumbilder gleiten die grellen, phantastischen und grauenhaften Fratzen an uns vorüber, Glauben erzwingend und verwirrend, nicht selten am Schlusse die Maske abnehmend und harmlos lächelnd. Nicht am furchtbarsten ist diese Kunst dort, wo sie wirkliche Träume schildert, wie in dem meisterhaften „Don Juan“. Von bösen Träumen und Ahnungen voll sind Fouqués Romane und Dramen; vorzügliche Schilderungen von Träumen begegnen mitunter. So zeigt es sich auch bei Arnim

in Träumen an, so schweben auch seine Gestalten oft zwischen Traum und Wachen und wie ein seltsamer, unruhiger Traum lesen sich die „Kronenwächter“ mit ihrer düsteren, nachklingenden, schwebenden Prosa.

Am weitesten aber breitet sich das Reich der Träume in den Werken der drei lyrischen Dichternaturen, die neben Wilhelm Müller die romantischen Töne am reichsten und mannigfachsten erklingen lassen, in den Werken Eichendorffs, Brentanos, Heines.

Von Traum zu Traum zählt Eichendorff in seinen Romanen und Novellen die Tage, bis seinem Taugenichts die Träume zur Wirklichkeit werden und sie ihren Einzug ins Leben halten. Die süße Verträumtheit, die auf den schönsten Liedern des Meisters wie ein zauberischer Schleier ruht, hat in Robert Schumanns Vertonung unvergänglichen Ausdruck gefunden. Auffallendste Übereinstimmung in einzelnen Motiven mit Grillparzers Traumschilderung zeigt eine Episode der Novelle „Viel Lärm um nichts“, die, 1833 gedruckt, von dem „Traum ein Leben“ ebenso unabhängig ist wie dieser von ihr. Prinz Romano träumt; er hört einen herrlichen Gesang, der den ganzen Traum begleitet. „Das ist ja das alte, schöne Lied!“ denkt er und folgt dem Klang, bis er die Geliebte findet, die vor ihm flieht. Er faßt sie an der Hand, da ist er es selber, den er festhält. „Laß mich los,“ schrie er, „du bist's nicht, es ist ja alles nur ein Traum!“ Er flieht ins Freie, das Firmament dreht sich um ihn in entsetzlichem Schwunge, daß er vor Schwindel zu Boden stürzt. „Mitten durch das schneidende Sausen hörte er eine Glocke schlagen, es war, als schlüg' es seine Todesstunde. Da fiel ihm ein, daß es eben Mitternacht sei.“ Es wird alles finster, er hört den Gesang hoch in den Lüften erklingen und erwacht. „Von den Bergen ließ sich derselbe Gesang wieder vernehmen, den der Prinz schon im Traum gehört hatte.“

Novalis' Forderung von Dichtungen ohne Zusammenhang, in der Art der Träume nur durch Assoziation gebunden, wird in engerem Rahmen durch Brentano erfüllt. Nicht nur sein berühmtes

O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Leib, Leid und Zeit und Ewigkeit

ist solch ein Versuch, ähnlich traumartige Unverständlichkeit, ähnliche Verknüpfung durch die Einheit der Stimmung zeigen etwa folgende Verse:

Und wenn die Feuerblumen blitzen
Von meiner Tränen heißem Tau,
Zählst du mit kühlen Fingerspitzen
Die Blümchen auf des Traumes Au,

eine Strophe, die allermodernste Lyrik vorwegnimmt. — Ein Traum gibt das Leitmotiv zu den „Romanzen vom Rosenkranz", ein Traum leitet die „Gründung Prags" ein, in der der Traumgott seines Amtes waltet. Wie Kleists Prinz von Homburg so träumt Viktoria zu Beginn des Festspieles und findet wachend den Helm auf ihren Locken:

Im Schlafe kommt das Glück, dich krönt der Traum.
Sieg oder Tod, Tod oder Schlaf, Schlaf oder Traum,
Traum oder Leben? eng ist der Raum.

Die geistliche und die weltliche Lyrik Brentanos durchziehen Träume und selbst der fröhliche Student Opitz träumt bei seiner Ankunft in Heidelberg auf der Brücke. Ja sogar die hungrige Henne Gallina träumt von Braten und Eierwecken so deutlich, daß sie im Traume sagt: „Ach! es ist Wahrheit! Es ist kein Traum!"

So nahe verwandt wie in vielen anderen Zügen ist auch hier dem Erfinder der Lore Lay ihr berühmtester Sänger. Heine macht feine Bemerkungen über Träumen und Dichten: „Es geht den Dichtern wie den Träumern, die im Schlafe dasjenige innere Gefühl, welches ihre Seele durch wirkliche äußere Ursachen empfindet, gleichsam maskieren, indem sie an die Stelle dieser letzteren ganz andere äußere Ursachen erträumen, die aber insofern ganz adäquat sind, als sie dasselbe Gefühl hervorbringen." Der Traum ist so recht eigentlich die Form, in der Heines Lyrik sich ausspricht. Besonders die Jugendgedichte schwelgen im Traum, der ihnen die dürftigen Erlebnisse bereichert und verschönt. „Traumbilder" heißt die erste Ab-

teilung der „Jungen Leiden“, im „Buch der Lieder“ sieht der Dichter die Geliebte im Traum, in den „Reisebildern“ träumt er von der toten Maria. Der gereifte Mann erblickt im „Wintermärchen“ träumend die heiligen drei Könige, Barbarossa und die Hammonia und dichtet im „Atta Troll“ seinen „Sommernachtstraum“. Der Verbannte denkt in seinen Träumen an Deutschland, der Kranke träumt sich gesund. Aber die Wahrheit rennt nach Brentanos Wort den Traum schmerzlich übern Haufen. Der Dichter muß sich begnügen, vom alten Glück nur zu träumen.

So lebt die Romantik im Traume[1]), selbst der klaräugige Uhland besingt den traumspendenden Mohn. Es ist charakteristisch, daß das erste bedeutende wissenschaftliche Werk über den Traum, Gotth. Heinr. v. Schuberts „Symbolik des Traumes“[2]), von einem der Romantik nahestehenden Naturphilosophen ausging; Schopenhauer[3]) lehrt die Identität von Traum und Leben in dem wunderbaren Gleichnis von dem Buche, das man einmal von der ersten Seite beginnend, dann aber wahllos blätternd durchlese.

* * *

„Mein Leben war immer ein Traum, und zwar nicht nach jenem griechischen Spruche der eines Wachenden, sondern in der Tat eines, der schläft“[4]). Diese elegischen Worte rücken Grillparzer unheimlich nahe an die von ihm so heftig bekämpften Romantiker heran. Wie ihm das Leben ein Traum war, so erhielten seine Träume die Bedeutung von Erlebnissen, er be-

---

[1]) Schlegel-Tiecks Musenalmanach auf 1802: Der Traum von B. (Jean Paul, Werke. Hempel. IL: 390, 393: Träume von Sophie B[rentano?] identisch?); — Friedr. Rochlitz, Kleine Romane und Erzählungen. Züllichau 1807. 3. Bd.: Der Traum.

[2]) Bamberg 1814; [4]Leipzig 1862.

[3]) Vergl. Karl Joël, Schopenhauer — das Ende der Romantik. Neue Freie Presse, 14. Juni 1903.

[4]) Tagebücher II: 86. — Eine ausführliche Analyse von Rustans Traum habe ich Jahrbuch XIII: 175 ff. veröffentlicht, die im folgenden wesentlich gekürzt und zum Teil weiterführend wiedergegeben wird.

obachtet und analysiert sie. Darum sind seine Dichtungen so reich an Träumen und Ahnungen, darum umweht so viele seiner Gestalten müde Verträumtheit, darum ängstigt andere ein schattenhaftes, beziehungsreiches Scheinleben. Grillparzer war gerüstet für die Darstellung des Traumes und seiner Schrecken, denn tiefe, verhängnisvoll tiefe Blicke hatte er getan in das Reich der Nacht, in die Schattenwelt des Traums. So ist ihm seine Absicht gelungen, das Märchendrama völlig „traumartig"[1]) zu gestalten, so hat er es vermocht, ein Bild des Traums zu entwerfen, jedem bekannt und jedem fremd, wie der Traum selbst.

Die Gestalten sind schwankend und unbestimmt, sie lassen sich nur schwer ergreifen und zergliedern. Denn sie haben keine Existenz für sich. Sie sind das Produkt des träumenden Rustan und aus seinem Seelenleben sind sie erst völlig zu verstehen, ebenso wie die Handlung des Traums, die nur ein Symbol ist für Rustans psychische Entwickelung in der verhängnisvollen Nacht. Wie jeder Traum so ist auch dieser ein kaleidoskopartiges Gemenge aus den Erlebnissen und Erinnerungen des Wachens, aneinandergefügt durch wahllose Assoziation, einzig geregelt durch die Stimmung vor dem Einschlafen und durch den Affekt, welchen die jeweils auftauchende Vorstellung auslöst. Wie jeder Traum ist auch dieser voll anschaulicher Symbolik, von phantastischem Bilderreichtum, frei von jeder Schranke der Sitte und des Rechts. „Fürchterlich tief leuchtet der Traum in den in uns gebauten Epikurs- und Augiasstall hinein und wir sehen in der Nacht alle die wilden Grabtiere und Abendwölfe ledig umherstreifen, die am Tage die Vernunft an der Kette hielt" (Jean Paul). Aber der sittliche Mensch bäumt sich gegen die verübten Frevel auf und empfindet namenlose Qualen. So wacht auch in Rustans Brust ein Zensor, der jedem Vergehen die Reue und die Angst an die Fersen heftet.

Alle Gestalten in Rustans Traum stammen aus seiner Umgebung[2]). Zanga, der ihn auf der Reise begleiten soll, erscheint kaum verändert auch im Traum. Aber eine leise Abneigung

[1]) Tagebücher II: 64.
[2]) Sehr glücklich von R. M. Meyer dargestellt.

gegen den Sklaven steigert sich bis zum Haß gegen den Verführer und schließlich wandelt der Träumer den harmlosen Neger in einen Dämon. Steht Zanga seinem Herrn hilfreich zur Seite und bleibt ihm immer noch der Nächste unter allen Traumgestalten, so geben Massud und Mirza die Grundlage für die Personen, welche anfangs wenigstens freundliche Gesinnungen gegen Rustan hegen. Wenn dieser den König ermordet und sich gegen Gülnare wendet, so zieht die Feindseligkeit gegen die Abbilder seiner Verwandten die furchtbarste Reue nach sich. Seine Traumgegner bildet Rustan aus Osmin, dem einzigen wirklich Gehaßten, und aus dem ungebetenen Warner, dessen Lied den Traum einbegleitete.

Seine Lektüre mag ihm die Vorbilder für die heroisch-märchenhaften Gestalten geboten haben, die sein Traum aus den Bauern und Jägern seiner Umgebung bildet. Aus den Märchen, die er Mirza zu erzählen pflegte, mag die Hexe, mögen Zangas dämonische Attribute und manches andere stammen; aus den Heldenliedern scheint er selbst seinen Ruhm, der König und dessen Hof ihr buntes Leben empfangen zu haben. Sein Jägerberuf und das Zusammentreffen mit Osmin bestimmen die Art, wie der Träumer zuerst auf den König und auf den rätselhaften Unbekannten stößt. —

Aus der Stimmung des Abends erwächst die Handlung des Traums. Der Verdruß mit Osmin geht vorauf, Zangas aufreizende Reden, Mirzas liebevolle Besänftigung folgen, Massud gewährt den Abschied. In die frohe Erwartung des Freiheitsmorgens, leise getrübt durch den Gedanken an Mirza und eine geheime Angst vor der Erfüllung aller Wünsche, klingt das warnende Lied des Derwischs. Heiter und kräftig setzt der Traum ein, aber das Element des Zweifels rührt sich, jeder große Moment findet den Träumer klein, fremde Hilfe muß er anrufen; der Traum gewährt sie, aber zu der Angst vor der Gefahr gesellt sich die vor dem Retter. Unbändiger Ehrgeiz und zagende Unfähigkeit verbinden sich zu Lug und Trug, das aufgeschreckte sittliche Gefühl ruft die Betrogenen zur Rache herbei. Sie erscheinen dräuend, verschwinden und tauchen immer von neuem auf. Denn jede Vorstellung, die einmal den Träumer

erschreckte, ist eng mit dem Affekt verknüpft, den sie hervorrief, und wird durch ihn wiedererzeugt. So schwirren dieselben Bilder in endloser Wiederholung um den gepeinigten Träumer und zwingen ihn, den verübten Frevel immer wieder zu erschauen. Die Gedanken an das Verbrechen glaubt er aus fremdem Munde zu vernehmen, er sieht sich verraten und nur ein neuer Mord macht den Wissenden unschädlich. Den wichtigsten Zeugen träumt er stumm und glaubt sich geborgen, aber die Angst wird wahnwitzig und leiht dem Sprachlosen Worte, daß die übertäubte Vernunft sich empört und ausruft: all das ist Traum. Aber nur einen kurzen Augenblick dauert diese Erkenntnis, dann ist der Träumer aufs neue fortgerissen in den Wirbelsturm der Vergeltung, bis die furchtbarste Todesangst eine erlösende Bewegung des Schlafenden bewirkt und ihn erweckt.

Mit großer Kunst ist der Traum so gestaltet, daß er sich Schritt für Schritt aus Rustans Psyche ergibt, in dem scheinbar ungeordneten Gewirr von Bildern herrscht eine unerbittliche Konsequenz, eine einzige Stimmung durchzieht den Traum in wohlberechneter Steigerung von leisem Bangen und geheimem Grauen über gespannte, zagende Erwartung zu irrsinniger Angst. Echt traumgemäß gibt es da keinen Entschluß, keine Tat. Der erste halb unwillig getane Fehltritt entscheidet, in unentrinnbarer Folge schließen sich Verbrechen und Strafe an. Ein einziges Streben erfüllt den Traum: die Herrschsucht, eine einzige Sorge: die Verbrechen könnten entdeckt werden.

Traumartig ist es, daß ohne sichtbare Ursache sich plötzlich Wirkungen zeigen, traumartig, daß umgekehrt angestrengte Tätigkeit resultatlos bleibt. Dem Traum entspricht es, wenn Menschen und Dinge ihr Aussehen ändern, wenn sie dem Träumer entgleiten, wenn sie verschwinden und auftauchen, sich vervielfältigen und wieder vereinigen. Endlich ist es dem Wesen des Traumes eigen, daß der Träumer über nichts erstaunt, daß er das Wunderbare, Unbegreifliche ruhig hinnimmt. Nur knapp vor dem Erwachen meldet sich die Kritik des Verstandes, Rustan erkennt die Unwahrscheinlichkeit des Vorganges und wird sich

seiner Lage bewußt[1]). Bis in die feinsten Details ist diese großartige Schilderung eines Angsttraums vollendet und doch ist der Dichter weit entfernt von stumpfsinnigem Naturalismus. Äußerem Zwang oder innerem Drang gehorchend, hat er unbedenklich glatte Nachahmung aufgegeben um der tieferen Wirkung, um einer höheren Wahrheit willen.

Die Darstellung von Rustans Traum mußte einige Modifikationen durch die Rücksicht auf die Aufführbarkeit erleiden. Es wurde notwendig, Rustan an einigen wenigen Stellen von der Bühne zu entfernen und so eine Situation zu schaffen, die im Traume so gut wie nie vorkommt. Es war notwendig, die Personen viel mehr sprechen zu lassen, als dies im Traume geschieht, wo fast alles in Handlung umgesetzt wird. Es war nötig, Pausen eintreten zu lassen, die bei der Aufführung nicht kurz genug sein können.

Eine Reihe von Traumerscheinungen kann die Bühne nicht völlig naturwahr darstellen, so z. B. das plötzliche Auftauchen von Gegenständen. Zwar hatte hier die Wiener Volksbühne das Menschenmögliche geleistet und Grillparzer war ihr dankbarer Schüler. Die Verwandlungen in den Geisterstücken waren vorbildlich für Zangas Verwandlung. Aber etwa die Requisiten, die plötzlich erscheinen sollen, aus der Versenkung heraufzureichen, wäre doch allzu possenhaft gewesen. So kann sich der Dichter nur helfen, indem er die Gegenstände, die im Laufe der Szene auftauchen sollen, von Anfang an auf der Bühne sein läßt. Er kann sie verborgen halten, wie Zangas Säbel, Bänder und Flügel, er kann sie in Dunkel tauchen wie das leuchtende Holz und die Gegend der letzten Szene, er kann ihr Verschwinden und Wiederauftauchen motivieren: die Hexe steckt den Becher in ihr Gewand und schlüpft hinter den Vorhang, sie kommt wieder hervor und rollt den Becher, Rustan deckt den Tisch mit Zangas rotem Halstuche zu und reißt dieses im entscheidenden Moment fort.

Ebenso bleiben der König und Kaleb während der Erschei-

---

[1]) Sehr fein hat Jean Paul von diesem halben Träumen gesprochen (Werke, Hempel. XLIV: 143): „Zu manchen Gestalten sag' ich, aber in einer erhabenen Qual: ‚Ich wecke mich, so seid Ihr ja vertilgt'."

nungen im Zelte sichtbar, obwohl der Träumer in diesem Augenblicke nur die Vision sieht, und Rustan weist auf der Bühne mit den Fingern auf beide Greise, deren Ähnlichkeit der Träumer erst in der Sukzession der Bilder bemerkt.

Ein bloßes Theaterrequisit sind die Wolkenschleier und das Erscheinen der ersten Szene des Traumes auf der hinteren Wand der Hütte. „Lebende Dekorationen" nennt Grillparzer selbst die beiden Genien, die im Traume keinen Raum haben können.

Auch tiefer in das Wesen des Traums eingreifende Veränderungen verlangte die dramatische Form. Vor allem ist der Rustan des Traums viel plastischer dargestellt als je der Träumer sein eigenes Ich erblickt. Nie rückt es ihm so stark nach außen wie in dem Grillparzerschen Drama, nie wird es ihm so fremd, nie gewinnt das Doppel-Ich so selbständiges Leben. „Man sieht sich gehen, weit fortgehen und ist doch halb und halb die wahrgenommene Person selbst"[1]). Der Dramatiker hat kein Mittel, den sonderbaren Zwischenzustand naturtreu wiederzugeben; auch hier löst die Dichtung das im Seelenleben Koexistierende in ein Sukzessives auf, auch hier kann „die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht" (Lessing).

Hätte hier die bildende Kunst die Möglichkeit, neben den realen Rustan den geträumten zu setzen und durch Linienführung und Farbengebung dem letzteren seine Eigenexistenz zum Teil wieder zu nehmen, so stellt sich gerade die plastische Seite des dramatischen Kunstwerks einer anderen Forderung entgegen, die der nachzuahmende Traum erhebt. Das Bühnenbild kann das Veränderliche, Schwankende der Traumgestalten nicht wiedergeben. Was wir im Theater sehen, ist alles fest und bestimmt. Verschwimmendes, Unklares wird gar nicht verstanden. Die Wortdichtung kann hier der fortschreitenden Veränderung folgen, die körperliche Erscheinung der Personen ist hindernd. Darum dürfen diese nur flüchtig auftreten, müssen die Mitspieler durch Wort

[1]) Preuß. Jahrbücher 1904: 83 (E. Lucka).

und Gebärde die direkte Wahrnehmung ergänzen, ja ersetzen. Nur auf einen Augenblick erscheint der Mann vom Felsen auf der Klippe, er muß dem Publikum den Rücken kehren, wenn es heißt:

Jeder Blick mit neuer Lüge
Zeigt mir anders seine Züge.

Einzig in der Kunst des Rustandarstellers ist es begründet, wenn wir hier unter dem Eindrucke des dämonisch Wechselnden miterschauern, der Schauspieler, der den Mann vom Felsen spielt, ist dieser Anforderung gegenüber machtlos. So ändern die Becher ihre Gestalt, ohne daß wir es beobachten können; des Königs Worte und Gebärden müssen uns von der Veränderung überzeugen. So ergreift uns Zangas Verwandlung hauptsächlich durch ihre Wirkung auf Rustan. Eine Konzession nach derselben Richtung ist es, daß der Schauplatz lange derselbe bleibt, da ja ein allzu häufiger Szenenwechsel nur die Stimmung stören würde. Auch hier suggeriert uns Rustan im letzten Akt den Glauben an ein veränderliches Bühnenbild, unterstützt durch Lichteffekte, die der Dichter mit größtem Erfolg verwendet.

Fast nie ist die Handlung eines Traumes so geradlinig, so einheitlich wie die von Rustans Traum. Kein bloßes Spiel der Phantasie soll dieser sein, ihm ist in dem Aufbau des Dramas eine wichtige Rolle zugedacht, er soll die Umkehr des Helden bewirken. Darum muß alles scheinbar so Ungeordnete und Ausschweifende auf einen Zweck gerichtet sein, darum muß der Traum von heiterem Wagen zu furchtbarer Verzweiflung führen. Wie der sehnlich erwartete Morgen muß er strahlen und locken, unmerklich und sicher muß er den Weg zum Untergang führen. Darum fehlen all die vielen Seitengänge, in die jeder Traum den Ausblick eröffnet, von denen er so oft einen oder den andern beschreitet, um erst spät, auf seltsamem Umweg, oder auch gar nicht zur Hauptstraße zurückzukehren. Der Traum ist für das Drama, für Rustans Leben zubereitet.

Mit klarem Kunstverstand wird die Wirkung der Darstellungsmittel erwogen, die unaufhaltsame Steigerung besorgt. Von der bösartigen, aber nicht übernatürlichen Schlange, von dem Mann vom Felsen, der als Retter erscheint und erst langsam

dämonische Züge annimmt, welch ungeheures Wachsen des Greulichen, des Furchtbaren bis zu der grauen Hexe, zu dem sprechenden Stummen, zu dem teufelsgleichen Zanga! Nicht blindlings sind diese Figuren aus dem Gestaltenschatz des Traums genommen, sondern eben in dieser Reihenfolge einzig brauchbar und wirksam. All die vielen Details, die in genauer Anlehnung an eigene Traumerlebnisse gebildet sind, fügen sich in eine Darstellung ein, die — höheren Zielen nachstrebend — in der Natur verstreute Einzelheiten sammelt, auswählt, zu gegenseitiger Verstärkung ordnet.

Mit gleich energischer Wahrung der künstlerischen Interessen gegenüber dem platten Kopieren der Wirklichkeit ist die einheitliche Stimmung des Traumes festgehalten. Unklar und unfaßbar treten die Gestalten unserer Träume in diese ein, langsam festere Umrisse gewinnend, gleichgültiges, ruhiges Beschauen oft in gespannte Aufmerksamkeit, in furchtbares Erschrecken wandelnd. Noch öfter aber erweist sich ein unheimliches Traumbild im Verlaufe als ein ganz harmloses Ding, zerlegt es sich in eine Anzahl lächerlicher Einzelheiten, denen nur die erste zusammenfassende und ergänzende Betrachtung grauenhafte Form geliehen. Wie im Dunkeln bei genauerer Untersuchung ein bleiches Antlitz sich als ein weißes Kissen, ein glühendes Auge als ein blinkender Knopf enthüllt, so löst sich auch im Traum ängstliche Spannung in befreiende Komik. Das hat Grillparzer strenge vermieden. Ein Ansatz zu solcher Schilderung zeigt sich, als der Träumer in der letzten Szene furchtbar drohende, gespenstische Dinge zu sehen meint und sich gleich wieder aus Zangas Munde beruhigt. Aber die Entspannung bringt nicht bis zu komischer Wirkung vor; wir selbst sehen durch die Augen des Träumers und glauben mit ihm an die dämonischen Eigenschaften des Geschauten, wir sind kaum beruhigt, da steht ein neuer Gegenstand grauenvoll vor dem gequälten Rustan, vor uns selbst. Nur in dem kurzen Moment, in dem wir uns über den erwachten, noch immer traumbefangenen Rustan erheben und die Harmlosigkeit des mit Flüchen empfangenen Sklaven erkennen, wirkt der Kontrast zwischen Rustans pathetischen Worten und der hausbackenen Situation entschieden komisch und verstattet ein erlösendes Lachen.

Mittel der Darstellung

Kostüm

Eine wesentliche Unterstützung der traumartigen Wirkung bietet dem Dichter das orientalische Kostüm. Denn für europäische Begriffe enge mit dem Märchen verknüpft, mindert es unsere Ansprüche an die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten, während es durch seine Pracht und Buntheit den Skeptiker verwirrt und beschwichtigt. Grillparzer folgt in der Wahl und in der Schilderung dieses Kostüms wie in so manchem andern einer ehrwürdigen Tradition. In einer langen Reihe von Jahrhunderten drang das Interesse des Abendlandes immer weiter nach Osten vor, bis Hamanns Orakelwort nach Indien wies, das nun für die Romantik das Ziel mystischer Sehnsucht wurde.

Durch die Kreuzzüge im Osten, die Maurenkriege im Westen angeregt, beschäftigte sich die schöne Literatur des Mittelalters mit den „heidnischen" Gegnern und bis in das 17. Jahrhundert blieben diese heroisch-ritterlichen Vorstellungen von den islamitischen Völkern die einzigen, die sich neben dem antiken Orient der tragédie classique und des Heldenromans behaupteten. Nur hie und da war durch Reiseberichte und durch die orientalischen Novellensammlungen, die das Abendland mit neuen Stoffen versorgten, die Kenntnis des arabischen, persischen und indischen Morgenlandes vermittelt worden. Die Türkenkriege und der sich anschließende diplomatische Verkehr mit der Pforte knüpfen den Faden neu, der Morgen- und Abendland verbindet. Ludwigs XIV. Neigung für die orientalischen Literaturen fördert ihre Erforschung und zu Anfang des 18. Jahrhunderts begrüßt Europa in der Gallandschen Übersetzung von „1001 Nacht" den Wiedereintritt der morgenländischen Dichtung in den Gesichtskreis des Okzidents. Das erste Wagnis bleibt nicht ohne Nachfolge, die farbenglühende Welt des arabischen Märchens öffnet sich den geblendeten Blicken des abendländischen Publikums, verdrängt oder verändert die einheimischen Sagen- und Märchenstoffe. Den Übersetzungen folgen die Nachahmungen. Das prächtige orientalische Kostüm wird bald alleinherrschende Uniform und bietet

sich selbst dem politischen Schriftsteller als heitere Maske für die Polemik gegen Autorität und Tradition. Nicht mehr bedarf es der erfundenen Fabelreiche wie für Swift, nicht mehr der Travestierung der Antike wie für Fenelon — Montesquieu tritt als Perser in die europäische Gesellschaft ein, kritisierend und satirisch berichtend, Hamilton und der jüngere Crebillon bemächtigen sich des Orients, um den Jammer und die Verkehrtheit des zeitgenössischen Frankreich frei und rücksichtslos zu schildern, und endlich gibt Voltaires geistvolle Vermählung französischen Esprits mit orientalischer Märchenpracht dieser Form der Satire klassische Weihe. Haller folgt ihm auf deutschem Boden und an diesen schließt Wieland, der anderseits der erfolgreiche Apostel der orientalischen Feenmärchen in Deutschland wird. In seinem Gefolge befindet sich — durch das Beispiel Frankreichs angespornt — die Aufklärung, in deren Schriften sich nun ein „plattierter Orientalismus" (Haym) breitmacht.

Auch die Bühne kann dem Ansturm des orientalischen Kostüms nicht widerstehen. Das ernste Drama hatte, dem Zug zum Bürgerlichen folgend, eben aufgehört, der Schaulust des Publikums ein dankbares Objekt zu sein. Umso breiter macht sich der Prunk der Ausstattung in der Oper und auf der volkstümlichen Bühne. Hier hält das Orientalische seinen Einzug und verdrängt — für kurze Zeit wenigstens — das antike und das lokale Milieu, das erst langsam wieder Boden gewinnt und mit Offenbach und Nestroy den endgültigen Sieg davonträgt. Auch in Frankreich und Italien hatte sich eine ähnliche Umwälzung vollzogen, das Singspiel der Franzosen beugt sich der allgemeinen Mode und in Italien geht das orientalische Kostüm, mit volkstümlichen Bestrebungen verknüpft, siegreich aus dem Kampfe hervor. Diese ausländischen Erfolge wirken in Deutschland nach, das sächsische Singspiel weicht der Märchenoper, Gozzi verdrängt den in den Fünfziger- und Sechzigerjahren des 18. Jahrhunderts oft gespielten und nachgeahmten Goldoni von der Wiener Volksbühne, ja er zieht sogar Schillers Aufmerksamkeit auf sich.

Wie bei Montesquieu und in den englischen Wochenschriften wird auch in die lokalen Volksstücke anfangs ein exotischer Be-

sucher Europas eingeführt; dann erst tritt ein Wandel im Milieu ein, in den Serails, an den Höfen morgenländischer Fürsten, auf den Schlachtfeldern des heiligen Landes treten Europäer auf und geraten in Konflikte mit den Einwohnern, bis endlich das orientalische Märchen selbst dramatische Bearbeitung erfährt. Tief ins 19. Jahrhundert hinein beherrschen nun diese Stoffe die Wiener Volksbühne, auf der es von Sultanen und Derwischen, von Feen und Geistern, von Prinzessinnen und Prinzen, von Sklavinnen und Sklavenaufsehern wimmelt. Prächtige Ausstattung und maschinelle Wunder bleiben diesem Genre unzertrennlich verbunden.

* * *

Grillparzer fand das Kostüm bei Voltaire und bei Klinger vorgezeichnet. Während aber Voltaire in satirischer Absicht seine persischen und indischen Helden sehr häufig travestiert und so die Märchenwirkung aufhebt, Klinger anderseits durch historische und geographische Bestimmtheit dem Wunderbaren geradezu entgegenarbeitet, finden wir bei Grillparzer zwar möglichste Einheit des Milieus, aber eine gewisse Laxheit in der Behandlung des Kostüms, eine Unbestimmtheit in allen temporalen und lokalen Beziehungen, die echt märchenhaft ist. Das Wiener Volksstück mit seiner skrupellosen, einzig auf die lebendige Wirkung bedachten Mache hat günstig auf den „Traum ein Leben" gewirkt. Auch hier hat es der Dichter verstanden, die Technik, die sonst den niedrigsten Bedürfnissen des Tages entgegenkommen mußte, in den Dienst einer künstlerischen Idee zu stellen.

Absichtlich hat es Grillparzer unbestimmt gelassen, wo Massuds Hütte zu denken ist. Der Wahia, an dessen Ufern der Mann vom Felsen lebt, „nah des alten Massud Hause", ist ein erfundener Flußname[1]). Das Land gehört zum Gebiete des Königs von Samarkand; Osmin, der Kämmerling am Hofe

[1]) Der ausgezeichnet erfundene Name könnte dem Namen der Insel Vaïhou im Stillen Ozean nachgebildet sein, den Grillparzer etwa aus Cooks Reise kennen mochte.

dieses Fürsten, ist der Sohn des Emirs, der Rustans Heimat beherrscht. Es ist ein entlegener Winkel des Reiches. Die Kunde von dem drohenden Überfall durch den Chan von Tiflis gelangt erst durch Osmin an Rustans Ohr[1]). Dieser muß erst fragen, wo der Weg nach Samarkand führt, und wie zu einer langen Reise rüstet er sich, um hinzureiten. An dem Abhang eines Waldgebirges zwischen Felsen und Bäumen liegen die Hütten der Landleute zerstreut. Die Gegend ist fruchtbar und ernährt zahlreiche Herden, ihre Bewohner sind wohlhabend und in ihrer Abgeschiedenheit zufrieden. Der nahe Wald bietet zudem reiche Jagdbeute und die jüngeren Männer ziehen am Morgen aus, um erst spät Abends heimzukehren. In dem Walde haust ein frommer Derwisch, der Berater dieser einfachen Menschen, die wie zu einem Wundermann zu ihm aufblicken.

Massud ist ein reicher Landmann. Seine Hütte ist ansehnlich; ein breites Bogenfenster gibt dem Raume Licht, in dem die Familie sich Abends versammelt, in dem Rustan schläft. Ein Sklave und eine Magd teilen die Arbeit des Hauses mit Mirza. In stiller Einförmigkeit und behaglicher Beschränkung gehen die Tage dahin.

Die Traumhandlung spielt bei und in Samarkand, die erste Szene nicht weit von der Stadt, die man von einem Hügel aus sieht, an dem Ufer des „Tschihun", der „an den Mauern der Stadt nagt". Samarkand liegt an einem Nebenfluß des Dschihon; Grillparzer hat auch hier sein gutes Recht gebraucht und die geographischen Verhältnisse nicht genau genommen. Samarkand ist gewählt als die Stadt des fabelhaften Reichtums, der Schauplatz unzähliger Märchen. Auf der Bühne ist die Stadt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts heimisch. Eine Erzählung aus „1001 Tag", „Der Hulla von Samarkand" wurde in Frankreich dramatisiert[2]) und kam mit der Musik von Dalayrac auch nach Wien, wo die Oper noch 1827 gespielt

[1]) So wenig berücksichtigt der Dichter die Wahrscheinlichkeit, daß er keinen Anstoß daran nimmt, im Augenblick höchster Kriegsgefahr einen Kämmerling des Königs auf Urlaub in fernen Bergen weilen zu lassen.

[2]) Der vergnügte Hulla oder Das verstoßene Eheweib. A. d. Franz. Erfurt und Leipzig 1747.

wurde [1]). In der „Prinzessin Turandot", deren Quelle ebenfalls in „1001 Tag" vorliegt, kommt ein Prinz von Samarkand vor, Gozzis „Pittochi fortunati" spielen ganz in dieser Stadt; sie ist auch der Schauplatz des Melodramas „Timur" [2]), das im Jahre 1822 durch die Pracht seiner Ausstattung außerordentliches Aufsehen machte.

Das königliche Schloß in Samarkand ist eine Feste mit Türmen, ein mächtiges Gebäude; weite Stiegen führen in die Gemächer. Die Vorhalle ist gegen die Stadt zu offen, nur durch Vorhänge zu verschließen. Reiche Ausstattung des engen Raumes wirkt in starkem Kontrast zu der Einfachheit von Rustans Heimathütte.

Der König von Samarkand wird durch den Chan von Tiflis bedrängt wie Timur in der Schillerschen „Prinzessin Turandot" [3]). Auch diese Stadt ist in Anlehnung an das Gozzische Märchen frei gewählt; der Name fügt sich ebenso wie der Samarkands leicht dem trochäischen Rhythmus und war europäischen Ohren durch die russisch-persischen Kriege (1796—1814, Friede zu Tiflis! 1826—1828) eben bekannt genug, um leicht behalten zu werden, vor der Popularisierung durch Bodenstedt fremd genug, um keine zu präzisen Vorstellungen zu erregen. Rustan, der gegen diesen Chan kämpft, gibt sich auf Zangas Rat als Sohn eines Emirs aus Grusinien aus. Da dies ein Name für Georgien und Tiflis dessen Hauptstadt ist, wäre jener Chan sein Oberherr. Das Märchen setzt sich leicht über solche Skrupel hinweg, für

[1]) Gulistan oder Der Hulla von Samarcanda. Oper in 3 Aufzügen von Herrn [Charles Guill.] Etienne. Die Musik ist von Herrn Dalayrac. Wien 1806. Vergl. Theaterzeitung 1827: 503.

[2]) Timur, der Tartar-Chan. Romantisches Melodrama in 3 Akten. N. d. Engl. des Lewis von Josef R. v. Seyfried. Musik von Ignaz R. v. Seyfried. Theater an der Wien 14. Sept. 1822 (Theaterzeitung 1822: 459); Parodie darauf: J. A. Gleich, Timur der Tartar-Chan oder Die Kavallerie zu Fuß [im Original waren viele Pferde auf die Bühne gebracht worden]. Karikaturgemälde in 3 Akten mit einem Vorspiel „Hilf, was helfen kann!" Musik von Gläser. Theater in der Josefstadt 30. Nov. 1822 (Theaterzeitung 1822: 587).

[3]) Im Original ist es ein Sultan von Carizmo. Ein König von Teflis in „La donna serpente".

Grillparzer bedeutet „aus Grusinien“ wirklich „aus dem Monde“. So ist auch Persien für Gülnare ein „Fabelland“, das ihr nur als Heimat des berühmten Helden Rustan bekannt ist, während sie doch wie die meisten übrigen Personen persischen Namen trägt und sogar in der ersten Fassung ihre Launen der Lektüre Saadis, des persischen Weisen, dankt.

Das Kostüm ist sehr obenhin angedeutet, weit entfernt von der Aufdringlichkeit der volkstümlichen Märchenstücke. Die Kleidung ist, soweit vorgeschrieben, entsprechend den allgemeinen Vorstellungen, die der Abendländer vom Orient hat, Turban, weite Gewandung, loser Überwurf, kostbarer Schmuck. Harfe und Flöte[1]), Zimbeln, Drommeten und Hörner passen ins Milieu. Aber so wenig achtet Grillparzer auf eine strenge Durchführung des Kostüms, daß er Zanga von den Lügen der Zeitungsblätter sprechen, daß er an einer bedeutsamen Stelle des Traumes nach europäischer Art die Uhr schlagen läßt. Er hat hier mit gutem Grund die Echtheit dem Effekt geopfert.

Es ist absichtlich ganz im unklaren gelassen, welchen Glaubens die handelnden Personen sind. Der Derwisch deutet auf den Islam, so auch das Neigen vor der aufgehenden Sonne. Denn nicht Sonnenanbetung ist das, sondern die Neigung gegen Mekka beim Gebet. Daß dem Perser und gar dem Turkestanen Mekka nicht östlich liegt, wie den Türken und uns, verschlägt nichts bei der mangelnden Pedanterie in der Schilderung des Milieus. Auf Monotheismus deutet es auch, wenn der König einen Tempel bauen will,

> Dem, der waltend niederblickt,
> In der Not den Retter schickt.

oder wenn Mirza zu Rustan sagt: „Zieh mit Gott!“ Aber anderseits sprechen Massud und der König wiederholt von „Göttern“, Gülnare meint, daß Götter ihre Hilfe senden, wenn die Not am höchsten, Zanga spricht in einer getilgten Stelle von „der Götter Saal“ und Mirza betet:

> Und ihr Götter,
> Euch sei er indes vertraut!

[1]) Natürlich eine klarinett-artige Hirtenflöte, nicht die Querpfeife, die aber im Burgtheater gebraucht wird.

Auch hier ist die Verwirrung ein Gewinn. Je weniger klar unsere Vorstellungen von all diesen Äußerlichkeiten sind, je märchenhafter erscheint das Ganze. Die Hauptsache ist dem Dichter, die richtige Stimmung zu erregen. Diesem Zweck dient alles. Auch die Personennamen sind ziemlich willkürlich gewählt; auf den Klang ist Rücksicht genommen, Namen, die dem orientalischen Märchen geläufig sind, werden bevorzugt. Der Zufall spielte mit, der den einen oder anderen Namen zuführte.

Die Geschichte der Namen „Rustan" und „Mirza" ist uns bekannt. Der persische Nationalheld Rustan war dem Wiener durch Josef von Hammers Bestrebungen nahe gerückt[1]), der Name zudem als der von Napoleons Leibmamelucken der Zeit geläufig[2]). „Mirza" ist als Männername schon von Addison in seiner „Vision of Mirzah"[3]) gebraucht, Öhlenschläger verwendet ihn als Frauennamen in der Erzählung „Aly und Gulhyndy"[4]). „Massud" und „Gülnare" sind aus „Tausend und eine Nacht" bekannt, auf der Bühne beliebt[5]). „Osmin" ist besonders durch die „Entführung aus dem Serail" populär geworden; es ist aber ein Beweis für die große Verbreitung des Namens im Singspiel, daß Grillparzer nicht fürchten mußte,

[1]) Heinr. v. Levitschnigg, Rustan. Romant. Gedicht. 1841.

[2]) Dieser Rustan ist der Held einer Novelle. Sammler 1835: Nr. 115, 116. — Der Bösewicht Rustan aus Weißes Trauerspiel „Mustapha und Zeangir" hat sicher keinen Einfluß auf die Namengebung gewonnen, ebensowenig wohl Rustano in Gleichs Operette „Der unterirdische Gang". Wiener Theateralmanach auf 1814 (Goedeke VIII: 401). Vielleicht war dem Dichter der georgische König Rostom (Klaproth, Reisen in den Kaukasus und nach Georgien. Berlin 1815, S. 117) bekannt.

[3]) E. Stockton Meyer, S. XXX. Vergl. aber Journal of germ. philol. IV: 519 (O. E. Lessing). S. oben S. 101, Anm. 6.

[4]) Deutsche Ausgabe 1816. Auch Samarkand kommt hier vor. — K. L. M., Prolog zu einem ungedruckten Trauerspiel: Mirza die Afrikanerin. Theaterzeitung 1806: 144.

[5]) Massud: Großwesir in Etienne-Dalayracs „Hulla von Samarkand", Bruder Giafars in Weißenbachs „Die Barmeciden"; Fürst von Zamar in Gozzis „La Zobeide". Gülnare: „Gülnare oder die persische Sklavin". Komisches Singspiel in 1 Aufzug. N. d. Franz. des Marsollier von Lippert. Musik von Süßmayer. Wien 1800. (Gülnares Geliebter heißt Osmin!)

die Erinnerung an den feuchtfröhlichen Bacchusverehrer könnte die Wirkung seiner Figur stören. Ebenso beliebt ist der Name „Kaleb" in den orientalischen Dramen, gewissermaßen empfohlen als der des getreuen Kundschafters Mosis im Lande Kanaan. Daß der Name „Zanga" mit der literarischen Tradition in das Stück kam, haben wir bereits festgestellt[1]).

Sprache und Vers

In Sprache und Metrum steht „Der Traum ein Leben" der „Ahnfrau" unter allen Grillparzerschen Dramen naturgemäß am nächsten. Am deutlichsten ist die Ähnlichkeit des Stils im 1. Akt, den eine überaus große Zahl von Parallelstellen[2]) mit dem Schicksalsdrama verbindet. Auch sonst zeigt er Eigenschaften, die für die „Ahnfrau" charakteristisch sind, so etwa die große Vorliebe für die Antithese[3]), die Neigung zum Wortspiel[4]). Die späteren Akte entfernen sich um einiges von diesem Typus und vermeiden solche Äußerlichkeiten, zu denen das Metrum

---

[1]) S. oben S. 72. In Kurz-Bernardons „Die von Minerva beschützte Unschuld". Wien. Deutsche Schaubühne. 78. Bd.: ein treuer Diener Zangar.

[2]) I. Akt: V. 229 (S. 119) = Werke IV: 114; 288 (120) = 47; 563 (129) = 110; A_1 619 Possen! — Fort! [615 (132)] = 119. II. Akt: 873 (143) = 48; 1083 (151) = 106; 1097 (152) = 105; B_2 466 Was man hoch und herrlich glaubt [1108 (152)] = 112. III. Akt: 1279 (159) = 47; 1477 (167) = 104; 1542 (169) = 52, 59; 1816 (180) = 87. — Ähnlich sind einander folgende Stellen: I. Akt: 314 (121) = 94; 460 (126) = 46 f.; 636 (133) = 116. II. Akt: 1123 (153) = 59. III. Akt: 1254 (159) = 50; 1382 (164) = 92. IV. Akt: 2511 (208) = 44; 2525 (209) = 105; 2654 (215) = 109, 121, 46.

[3])
10 O, man sollte grollen können,
Grollen, so wie andre fehlen,
Lang und unabänderlich;
Daß Verzeihung Preis der Beff'rung,
Und nicht Lohn des Fehlers schiene;
15 Denn es ist fürwahr nicht billig,
Daß die Strafe der Beleid'gung
Nicht einmal so lange währe,
Ach, als der Beleid'gung Schmerz.
Könnt' ich trotzig sein, wie er,
20 O, ich weiß, er wäre milder.

[4])
39 Abend ist's, die Schöpfung feiert,
40 Und die Vögel aus den Zweigen,
Wie beschwingte Silberglöckchen,
Läuten ein den Feierabend,

leicht verleitet. Aber eine Reihe von Eigentümlichkeiten bleibt dem vierfüßigen Trochäus verbunden. Die Inversion[1]) und die Ellipse[2]), besonders der enklitischen Pronomina[3]), möglichstes Vermeiden von Konjunktionen bei hypothetischen Sätzen[4]), häufige Anwendung von Fragesätzen[5]) suchen fallenden Rhythmus des Satzes herzustellen, einsilbige Interjektionen treten mit Vorliebe vor jambische Wortfüße[6]). Die Wiederholung einzelner Wörter findet sich noch ziemlich häufig[7]), seltener als in der „Ahn=

---

1)
240 Hier! er kühle seinen Schmerz.

358 Ging im Kopf mir hin und her,
War das Herz mir zentnerschwer;

1048 Laß ihn tun sie, jene Tat

1117 Heut' zu allen künft'gen Tagen
Hat des Glückes Stund' geschlagen;

Vergl. Küchling, Studien zur Sprache des jungen Grillparzer mit besonderer Berücksichtigung der Ahnfrau. Leipzig. Diss. 1900. S. 85.

2)
198 Aber Rustan ahnet wohl,
Daß mir Kunde seiner Raschheit

Vergl. Küchling, S. 70.

3)
673 Möcht' auf alle Berge steigen,
Möcht' aus allen Quellen trinken,
675 Laub und Bäume möcht' ich grüßen,
Bin ein Mensch erst und ein Mann!

739 Ein geziertes, äff'ges Wesen,
740 Tat so was in Dichtern lesen.

4)
116 Hat er seither sich verändert,
Ei, er kann sich wieder ändern;

1655 Tatst du dem Verblichnen unrecht,
Tu nicht Gleiches dem Lebend'gen.

5)
929 Vater, sag' es selbst! fürwahr,
930 Stellt er nicht die Zeit dir dar,
Nicht die Zeit, die einst gewesen,
Und von der wir staunend lesen,
Wo noch Helden höhern Stammes,
Wo ein Rustan, weitbekannt
935 In der Parsen Fabelland —?

1946 Könnt ihr länger es mit ansehn,
Wie der eingedrungne Fremde
Euer und der Euren spottet?
Jeden Tag an Kühnheit wachsend,
1950 Jede Stunde an Gewalt.
Schwinden täglich nicht die Besten,
Denen seine Furcht mißtrauet,
Unbemerkt aus unsrer Mitte?
Wie? Wohin? Wer kann es wissen?

6)
1708 Ach, was ist seitdem vergangen

117 Ei, er kann sich wieder ändern;

858 Ha, sie rufen, meine Lieben.

1851 He, umsonst verhüllst du es

804 Hu, am Turban, seht, die Krone!

8 Ja, verzeihn! Das ist es eben!

108 O, ich weiß wohl eine Zeit,

442 Sei's! Man muß nicht gleich verzweifeln.

Vergl. Küchling, S. 85.

7)
526 Und fürwahr, hat er nicht recht?
Was hab' ich getan noch, um mich
Solchen Werks zu unterwinden?
Er hat recht, hat heute recht;

780 Schlechte Schützen! Topp! Ha, ha!
Schlechte Schützen! Lernt erst treffen.

frau" nur zur Füllung des Verses verwendet. Hingegen ist die Wiederholung bedeutungsvoller Sätze[1]) und Namen[2]) an verschiedenen Stellen des Dramas oft und mit großer Wirkung angewendet. Besonders in den Traumszenen gereicht sie der Darstellung zum Vorteil wie etwa die des in dankbarem Jubel, in monotoner Warnung, in furchtbarer Drohung erklingenden Namens „Rustan"[3]) oder die mit folternder Eintönigkeit wiederholte Beschreibung des Mannes vom Felsen[4]). Mitunter ist die bloße Wiederholung recht wirksam zur Anapher gesteigert[5]), häufiger als in der „Ahnfrau" wird die Epanapher in der Form gebraucht, daß ein hingeworfenes Wort von dem nächsten Sprecher aufgenommen, glossiert, anders gewendet wird, ein höchst förderndes dramatisches Kunstmittel, in dessen meisterhafter Anwendung Grillparzer mit H. v. Kleist wetteifert[6]). Die für die „Ahnfrau" charakteristische Häufung und Distribution[7]) findet sich auch im „Traum ein Leben"[8]). Sie ist nur eine Sonder-

---

1)
460, 547
Nur ein Tor verhehlt den Brand;

780, 1085
Schlechte Schützen! Topp! Ha, ha!
Schlechte Schützen! Lernt erst treffen!

980, 1091
Zahlt' ich mit so armen Steinen
So beglückenden Erfolg?

1787, 1805, 1810
„Rustan, Rustan, wilder Jäger!

2) Z. B. Zanga: 986, 996, 1021, 1139, 1531, 1900, 2348, 2545.

3) 937, 1149, 1167, 1416, 1839, 1848, 1908, 1942, 2289.

4)
1287, 1306
Du schienst damals klein und bleich,
Eingehüllt in braunem Mantel,
Und die Stimme scharf und schneidend.

5)
846 O, daß ich Euch draußen hätte,
Draußen aus dem dumpfen Tale

6) **Rustan.**
679 Zanga, nein! Nicht ruhn, nicht rasten,
680 Bis begonnen unser Werk.

Zanga.
Unser Werk? So wollt Ihr also
Handeln, prüfen, denken, trachten?

7) Vergl. Gymnasialprogramm Leoben 1884 (Casasso), S. 10 f.

8)
84 Ja, fürwahr, ein wilder Geist
85 Wohnt in seinem düstern Busen,
Herrscht in seinem ganzen Tun
Und läßt nimmerdar ihn ruhn.
Nur von Kämpfen und von Schlachten,
Nur von Kronen und Triumphen,
90 Von des Kriegs, der Herrschaft Zeichen
Hört man sein Gespräch ertönen;

erscheinung des Parallelismus, den man geradezu die Lieblingsform der Grillparzerschen Rede nennen kann[1]). Die Anwendung dieser Figur führt zum häufigen Gebrauch metaphorischer Ausdrücke. So ist die Sprache reich an Bildern, die nur selten breit ausgeführt sind, in diesem Falle aber sich mitunter zu außergewöhnlicher Schönheit erheben, wie der Vergleich Rustans mit dem flügge gewordenen Vogel[2]).

Die langen Vorträge und Monologe der „Ahnfrau", die Grillparzer den spanischen Dramatikern abgelernt hat, fehlen zum großen Vorteil der Handlung. Zangas Schlachtschilderung ist der einzige Fall eines selbständigen Deklamationsstückes[3]); sie entspricht dem Bericht des Soldaten von dem Wüten der Räuber. Die Mode geht wohl auf die „Schuld" zurück, auf Ottos Erzählung vom Stiergefecht, Hugos Schilderung des Kriegs (Minor), mit denen die Grillparzerschen Paradestellen die Abhängigkeit von Schiller gemein haben. Im übrigen sind die Monologe von mäßiger Ausdehnung, die breite Geschwätzigkeit, zu der der vierfüßige Trochäus leicht verleitet, ist glücklich vermieden. Die Wechselrede ist lebhaft bewegt und mit größter Kunst der Situation angepaßt. Die langen leidenschaftlichen Ausbrüche Rustans sind von knappen Einwürfen der Mitspieler unterbrochen[4]); bei ruhigem Verlauf der Handlung gehen die Sätze bequem und gelassen fort, bei steigender Erregung ziehen sie sich bis zu abgebrochenen Worten zusammen, Schlag auf Schlag folgt Rede und Gegenrede, oft den kurzen Vers mitten entzwei brechend[5]). Sehr charakteristisch sind die einzelnen Personen in ihren Sprechgewohnheiten und in ihrer Ausdrucksweise unterschieden. Zanga kramt nach alter Dienertradition

[1])
[60] Und mich martert hier die Sorge,
Und mich tötet hier die Angst. —

[112] Bald des Hauses Arbeit teilend,
Bald ein Märchen mir erzählend,

[123] Seit er trat in unsre Hütte,
Seit erklang sein Schmeichelwort,

[125] Floh die Ruh' aus unsrer Mitte,
Und aus Rustans Busen fort. —

[288] Freude, die mich nicht erfreuet,
Leiden, das mich nicht betrübt,

[2]) V. 661 ff.

[3]) V. 346—406.

[4]) Vergl. besond. V. 226—336; 639—676.

[5]) V. 69—74; 162—166; 550 f.; 769—783; 849 f.; 1361 f.; u. ö.

(Sancho Pansa) in Sprichwörtern und allgemeinen Redens-
arten, die er selbstgefällig ausbreitet, um knapp und nüchtern
daraus die Folgerung zu ziehen; in ruhigen, kurzen Sätzen
spricht Massud; einfach und bestimmt, in der Erregung bis zu
scharfen Antithesen und bitteren [illegible]elen sich erhebend, Mirza.

[illegible] dessen Art, redet der
Zülnare, in wirksamem
ndet ist der Mann vom
verständlichen Worten,
[illegible]rgestellt.

[illegible]ie große
[illegible]n fieber-
[illegible]ma, der
Müllners
[illegible]chen, der
[illegible]rsetzte Be-
Zerbrechen
durch den
[illegible] das Vers-
[illegible]uß. Durch
[illegible] verhältnis-
[illegible]erbar retar-
das ganze

[illegible] Akt freilich
[illegible]g der „Ahn-
[illegible]erse auf, das
erscheinen nur

[illegible] Charakteristik in
[illegible]Metrik,[2] Stuttgart

[illegible]te Verse aufweist,
[illegible]tfallen die meisten
[illegible]nen Deklamationen
[illegible] In dem düsteren
ersten Akt sind nur [illegible]

in kleiner Zahl[1]). Aber schon hier erreicht die Verskunst Grillparzers eine beträchtliche Höhe. Durch zerhackende Cäsuren ist der Rhythmus im ersten Teil des Anfangsmonologs fast aufgehoben, die bange, nach allen Seiten umblickende Erwartung geschildert[2]); wie wunderbar kontrastiert damit der sich im Rhythmus wiegende zweite Teil, der endlich zu fast strophischer Gliederung fortschreitet[3])! Wie prächtig malt der Wechsel des Tempo und der Silbenschwere in Rustans Preis der Größe Sehnsucht und Entschluß[4])!

Die übrigen Akte unterscheiden sich schon äußerlich von dem ersten; die gereimten Verse machen mehr als die Hälfte der Gesamtzahl aus[5]). An die Stelle der einzelstehenden Reimpaare, die für die „Ahnfrau" charakteristisch sind, wo der Reim sich sonst nur noch häufig in langen Monologen und Deklamationen findet, tritt eine Vorliebe für kürzere und längere gereimte Perioden, welche die reimlosen Partien gleichmäßig unterbrechen. Mit großer, wenn auch unbewußter Kunst ist die Reimstellung der Stimmung dienstbar gemacht. Von den klappernden Reimpaaren, in denen Zanga zu Beginn des 3. Aktes von der

---

[1]) Die Reimverse machen 24,6 % der Gesamtzahl aus, wovon überdies 56 Verse auf die Schlachtschilderung Zangas entfallen, so daß im übrigen nur etwas über 17% der Verse gereimt sind.

[2]) V. 1—36.

[3]) V. 50—61.

[4]) Man vergleiche die Verse:

> 299 O, es mag wohl herrlich sein,
> 300 So zu stehen in der Welt
> Voll erhellter, lichter Hügel,
> Voll umgrünter Lorbeerhaine,
> Schaurig schön, aus deren Zweigen,
> Wie Gesang von Wundervögeln,
> 305 Alte Heldenlieder tönen,
> Und vor sich die weite Ebne,
> Lichtbestrahlt und reichgeschmückt,

mit den darauffolgenden:

> 312 Sich hinabzustürzen dann
> In das rege, wirre Leben,
> An die volle Brust es drücken.

[5]) 54,5 %.

Schlacht berichtet[1]), bis zu dem neunfachen Reim, der wie ein ironisches Echo Rustans Rede und Gülnarens Antwort verbindet[2]), findet sich die größte Abwechslung und Mannigfaltigkeit, stets aufs trefflichste dem Gedanken und der Situation angeschmiegt. Einzelne Waisen innerhalb der gereimten Abschnitte markieren — soweit sie wirklich ein Versende darstellen — Pause und Abschluß. Das kurzatmige Zusammenfallen von Vers- und Satzende ist vermieden, Enjambement ziemlich häufig, meist durch den Reim für das Gehör gesichert[3]). Der Rhythmus ist mannigfach von festester Betonung[4]) bis zu konversationellem Obenhin[5]), fallend und steigend in bezeichnendem Wechsel[6]), dipodische Gliederung bevorzugend[7]), oft durch chiastische Betonung zu glänzender Wirkung gesteigert[8]). Von

[1]) V. 1171—1197.

[2]) **Rustan.**

2154 Ha, vortrefflich ausgesonnen!
2155 Nur nicht auch so leicht vollbracht.
Du vergißt, daß hier dein Zeuge,
Daß er lautlos wie die Nacht.
Und mit Blicken und mit Mienen,
Die ihr schlau ihm beigebracht,
2160 Kann vor Kindern er bestehen,
Nicht vor der Gesetze Macht.

Gülnare.

Und du selber hast vergessen,
Daß der Mensch in seiner Weisheit
Längst ein Mittel ausgedacht,
2165 Zu verkörpern seine Laute,
Fest zu halten, was gedacht.
Dort ein Tisch, Papier und Feder,
Mit zwei Zügen ist's vollbracht,
Und ein ärmlich Blatt erhellet
2170 Des Geschehnen dunkle Nacht.
Setzt ihn hin und laßt ihn schreiben,
Ihn beschützet meine Macht.

[3])
1694 Alter, komm! ich will nun lesen
1695 Deine Schrift, so weit sie geht;
Was dein armer Sohn gewesen,
Zeigt sie deutlich — nur zu spät.

[4])
1121 Willst mit andrer Taten prahlen?
Willst mit fremdem Golde zahlen?
Glück und Unrecht? Luft'ger Wahn!
Rühm dich des, was du getan.

[5])
968 Vater, | komm | und laß uns gehn!

[6])
1104 Mensch, || was willst du? || was begehrst du?
1105 Geizest | du | nach Reichthum, || Schätzen?
Will dich | in ein | Goldmeer | setzen,
Gie|ßen aus | ob dei|nem Haupt,
Was | die Welt | das Höch|ste glaubt

[7])
1413 Braunen Mantel? — Stand am Felsen, —
Bleich und hager, — du standst seitwärts

[8])
1866 Fort den Tisch hier und das Bette!
Dort hinaus entkam die Alte;
Da hinaus entflieh' auch ich.

besonderem Reiz ist die Freiheit, mit der Grillparzer den Hauptrhythmus verläßt, um durch rhythmisch kaum bewegte Versteile oder anders rhythmisierte Perioden den ewig forthämmernden Trochäus zu unterbrechen. Die schwerfällige, träge Natur des vierfüßigen Trochäus wird überwunden, indem sehr oft eine Hebung dominiert und alle übrigen erdrückt, besonders aber durch Schwächung der ersten Hebung, wodurch der Vers jambischen Charakter erhält[1]). Das Aufgeben des vierfüßigen Trochäus führt mitunter zu längeren Kolen, die das fortrollende Tempo aufhalten und sich besonders am Ende einer Gedankenreihe finden[2]).

Am besten gelungen ist der 2. Akt, den Grillparzer mit der ganzen wiedererwachten Lust an der Sache begonnen hat. Er weist die höchste Zahl der Reime auf[3]). Hier ist all das am vollendetsten durchgeführt, was den Trochäus des „Traum ein Leben" vor dem der „Ahnfrau" und wohl vor dem aller deutschen gleichversigen Dramen auszeichnet. Nur wie der Hauptrhythmus eines symphonischen Satzes bleibt uns der eigensinnige Gleichklang des Trochäus im Ohr. In der lebendigen Rede schmiegt sich der Rhythmus in rücksichtslosen Synkopen dem Charakter des Gespräches an und tanzt in anscheinend zügel-

---

[1]) Bemerkung Minors.

[2])
1214 Du, an meiner Tochter Seite,
1215 Sitzest auf der Väter Thron,
Breitest aus in alle Weite
Mit der Kriegsdrommete Ton
Dieses Landes Macht und Ruhm,
Noch vor wenig kurzen Tagen 1220 Stolzer Nachbarn Eigentum.

1515 Wonach heiß mein Wunsch getrachtet,
Leibhaft, wirklich schau' ich's an,
Und beim Griff der Hand umnachtet
Mich ein gaukelhafter Wahn?
Standen nicht der Vorzeit Helden 1520 Oft auf gleicher Zweifelbahn?

1983 O, ich weiß, sie seufzet selber Unter jener Ketten Last,
1985 Die der Fremde um sie her schlingt, Wie um eine Sklavin fast.

[3]) 65 %.

loser Freiheit über die Verse dahin, bis ihn der Meister mit einem Ruck in die fortpulsierende Bewegung des vierfüßigen Trochäus zwingt. Wie die instrumentale Begleitung oft anders rhythmisiert ist als die Singstimme, so entspricht der trochäischen Unterströmung oft eine jambische Oberströmung und aus dem Wettstreit der beiden schöpft der Dichter seine besten Wirkungen[1]). Das glänzendste Beispiel für die Mannigfaltigkeit, die Grillparzer dem so monoton erscheinenden Trochäus durch freistes Enjambement, durch Cäsur und Pause, durch die verschiedene Schwere der Silben, durch Hochlegung unbetonter Taktteile, durch das Ausgleichen von Hebung und Senkung, durch dipodische Gliederung zu leihen vermag, bietet der Anfang des 2. Aktes. Aus Rustans Munde strömen die Worte im rasendsten Tempo. Mit ungeheurer Verstärkung der Hauptakzente wandelt sich der trochäische Rhythmus bald in einen daktylischen, bald in einen anapästischen, von einer Zeile zur andern fliegt der Gedanke hinüber, der Reim allein erhält das Bewußtsein der Versart, bis die gleichmäßig folgenden Reimpaare endlich das Tempo etwas beruhigen und die leidenschaftliche Begrüßung der Freiheit in ein brünstiges Gebet endet, das sich dipodischer Gliederung bequemt. Aber noch zittert die Aufregung Rustans in der schwachen Betonung der ersten und dritten Hebung wieder, die beinahe Zweitaktigkeit vortäuscht[2]). Da ertönt die Antwort aus Zangas Munde. Schwere volle Silben, mit pedantischer Betonung der vier Hebungen ziehen den Vers auseinander, machen ihn behäbig und retardierend; die geistreiche Cäsur im ersten Vers gibt ihm jambisch-bestimmten

---

[1]) Bemerkung Minors.

[2])

639 Freiheit! ¦ Ha | in lan|gen Zügen
640 Schlürf ich | deinen | Aether | ein. #
In des Mor|gens Pur|purschein #
Seh' ich | deine Ban|ner fliegen,
Die auf Höhn, | am Him|melszelt, #
Weit um|her du | aufge|stellt: #
645 Allen | Lebenden ein | Zeichen
In der Schö|pfung wei|ten Reichen. # #
Frei|heit! # #
Athem | der Natur, #
Zeiger | an der Wel|tenuhr; #
Alles Gro|ßen Wieg' | und Thron, #
650 Nimm ihn auf ¦ den neu|en Sohn! #
Laß mein | Stammeln ¦ dir ge|fallen,
Die du | Mutter bist ‖ von allen!

Charakter, die starke Pause am stumpfen Versende macht ihn rauh und gemessen:

653 Hérr, ‖ und jétzt | genúg | geschwärmt; #
Nún | laßt úns | von Nöt'|germ sprechen.

Wunderhübsch ist es, wie nun Rustan mit ebenso schwerem Klang diese kluge Ruhe verhöhnt, selbst aber gleich wieder zu neuer Hast fortgerissen wird:

655 Nötig? ‖ Nöt'germ? | O, | nicht dénken,
Laß mich | fühlen | jétzo | nóch!

Aufs neue schwillt die Rede zum Strome bis zu den letzten Versen, die an drängender Kraft ihresgleichen suchen. In dem raschen Tempo werden nur zwei Takte gefühlt, der Vers bekommt durch die dreisilbigen Senkungen jubelndes Leben, während die Pausen nach jedem Versende gerade durch die Retardation die Spannung vermehren. Wunderbar, wie der dritte und vierte Vers den letzten Akzent gegen das Ende zu rücken, so daß die Periode in dem am allerkräftigsten betonten „Mann" voll ausklingt:

673 Möcht' | auf alle Bérge steigen, #
Möcht' | aus allen Quéllen trinken, #
675 Laub | und Bäume | möcht' ich grüßen, #
Bin ein Ménsch erst ‖ und ein Mánn!

Nun beginnt Zanga seine Lehren und Sprichwörter breit und pedantisch auszukramen und wieder gehorcht der Vers dem Gedanken. Er wird holprig und gewichtig, scharf abgeschnitten am Versende, reimlos[1]); nur am Ende der Gedankenreihe rafft

---

[1]) 689 Nur | so zú | und áuf | gut Glück? #
690 Hérr, ‖ um sé|lig éinst | zu stérben, #
Dénkt bei | Állem | mír ans | Énde! #
Dóch, ‖ wollt Ihr, | ein Tücht'ger, | lében, #
So er|wägt und | prüft den | Ánfang, #
Dénn | das Én|de kómmt | von sélber. # #
695 Tré|tet éin | bei Ún|bekánnten, #
Hérr, ‖ und stráuchelt | áuf der | Schwélle, # u. s. w.

der Sprecher mit einem Reimpaar die lose nebeneinander gefügten Exempel zu einer abgeschlossenen Periode zusammen.

Ein ähnliches Meisterstück sind die schweren gemessenen Vierzeiler, die der Derwisch singt (erst um 1830 gedichtet) [1], die noch dumpferen, wuchtenden Quatrains, die aus den Briefen des fremden Mannes erklingen [2] oder die sich im Rhythmus wiegende Sonnenbegrüßung Rustans [3]. Das Vollendetste aber an metrischer Kunst scheint mir die wunderbare, Schiller selbständig nachempfundene Stelle aus Rustans Monolog im 3. Akt:

1499 Ö, | hätt' ich — # #
o | hätt' ich nimmer ¦ 1500 Dich | verlassen, || heimisch | Dach, #
Und den Tau|melpfad | betreten, || Dem sich Sorg|en win|den nach. # #
Hätt' ich nie | des Äu|ßern Schimmer ¦ Mit des In|nern Wert | bezahlt #
1505 Und das Gau|kelbild | der Hoffnung || Fern auf | Nebel|grund ge|malt! # #
Wär' ich | heimisch | dort ge|blieben, #
Wo ein | Richter | noch das | Herz, # #
Wo kein | Trachten ¦ ohne Lieben, #
1510 Kein Ver|sagen || ohne Schmerz! # #

Der vierfüßige Trochäus erweitert sich zu einem sechstaktigen Langvers, der aus jambischer Bewegung, in sich fest geschlossen, dipodischer Gliederung zugeneigt, langsam wieder in den vierfüßigen Trochäus übergeht, wobei der Reim die sichere Brücke schlägt.

Im Gegensatze zu dieser Stelle, wo das Zusammenfassen der kurzen Verse zu prächtigen, langatmigen Perioden mächtigsten Schwung ermöglicht, findet sich häufig die Auflösung des Verses in einzelne, verschiedenen Stimmen zugeteilte Worte, wobei freilich mitunter der Reim die auseinandergerissenen Teile wieder bindet. Am reizvollsten ist die Wirkung dieser Zerlegung am Schlusse des Dramas, wo die einzelnen Silben des Verses in verschiedenen Tonlagen aus dem Munde Massuds, Mirzas, Rustans erklingen und mit völliger Auflösung des Rhythmus

---

[1] V. 628—635.
[2] V. 1787—1794; 1810—1817.
[3] V. 2633—2659.

wie ein Vokalterzett zu der Begleitung von Harfe und Flöte ertönen:

Rustan.

[2724] Aber dann?

Mirza.

Versprich es!

Massud.

Stille!

Mirza.

[2725] Vater!

Rustan.

Oheim!

Massud.

Ja doch, sei's!

Wie hier, so ist durch das ganze Stück der Melodie der Rede größte Wirkung eingeräumt. Den tiefen Stimmen (Massud, König) stehen die indifferenten (Zanga, Mann vom Felsen, Karkhân) und die hohen (Mirza, Gülnare, Hexe, Rustan) gegenüber. Und innerhalb dieser Stimmlagen, welch reiche Verschiedenheit der Modulation! Das etwas eintönige ruhige Pathos des Landmanns neben der melodisch bewegteren Rede des Königs; Mirzas wenig moduliertes Organ neben der hohen, auf- und absteigenden Stimme Gülnarens; Zangas etwas klappernde, nur in der Schlachtschilderung sich über den Grundton wesentlich erhebende Redeweise; Karkhans charakteristisch durch die Frageform belebte und mit eigener Melodie versehene Verschwörungsrede. Und zur Virtuosität gesteigert die Behandlung der Sprechmelodie in den klanglosen, dumpfen, fast auf einen Ton beschränkten Worten des Manns vom Felsen und im Widerspiel dazu in den katzenartig die Tonleiter auf und ab gleitenden Fisteltönen der Hexe. Am reichsten aber hat der Dichter das Füllhorn seiner Melodien über Rustans Reden ergossen, die stellenweise an reine Musik grenzen.

Sinnliche Klangwirkung hat Grillparzer auch sonst nicht verschmäht. Neben der Melodie des gesprochenen Wortes durchtönt das ganze Drama stimmungsvolle Musik. Jagdhörner erklingen beim ersten Aufgehen des Vorhangs, die Harfe des Derwischs

begleitet das Schicksalslied, dessen Weise vom Orchester aufgenommen wird. Im 2. Akt erklingen wieder muntere Hörner, die zu Beginn des 3. fröhlicher Kriegsmusik weichen; zu Ende dieses Aktes werden die Trompeten des Heeres immer drohender, bis sie sich wieder zu einer Jubelfanfare vereinigen. In die Schlachtrufe des 4. Aktes tönen die Akkorde der Harfe; die furchtbaren Trompetenstöße, die Rustans Flucht begleiten, verstummen und der Vorhang fällt unter den sanften Klängen der Flöte, deren bedeutungsvolle Melodie die Harfe des Derwischs begleitet.

V. Kapitel

Wirkung. Tendenz

Wirkung

Von Bauernfeld dem Direktor Deinhardstein im Januar 1833 übergeben (Zeugnis 22, 23) mußte „Der Traum ein Leben“ noch 1¾ Jahre auf die Aufführung warten. Das hatte die mannigfachsten Gründe. Vorerst die an offene Feindschaft grenzende Gespanntheit zwischen dem Dichter und dem Theaterdirektor, der gerade um diese Zeit das ihm vertraulich mitgeteilte Gedicht an den Kronprinzen der vorgesetzten Zensurbehörde übergeben hatte. Dann der Lärm, der infolge der Bekanntwerdung eben dieses Gedichtes in den Hofkreisen ausbrach, wodurch die Aufführung eines Dramas des verleumdeten Dichters, der schon mit dem „König Ottokar“ und dem „Treuen Diener seines Herrn“ Bedenken erregt hatte, untunlich erschien. Dazu kam, daß die „Hero“ zwei Jahre vorher beinahe durchgefallen und rasch vom Repertoire verschwunden war, daß die Bedenken Schreyvogels wegen der allzusehr an das Vorstadttheater erinnernden Effekte des Märchenstückes nach dem Rücktritt und dem Tode des starren Klassizisten von der Hoftheaterleitung übernommen wurden [1]). So legt denn Deinhardstein erst am 25. September 1833 das Drama der Hoftheaterzensur vor (Zeugnis 24), die am 23. Oktober die Aufführung gestattete (Zeugnis 25).

Es verstreichen wieder einige Monate, bis man ernstlich an die Arbeit geht, von allem Anfang an auf einen Mißerfolg

---

[1]) Karoline Pichler, Denkwürdigkeiten. IV: 159.

vorbereitet. So will die Direktion das Schauspiel im Januar 1834 nicht der Regie zu einer Benefizvorstellung überlassen, weil die großen Kosten des Stückes, „wenn es mißfiele, nur durch die erste Einnahme wieder hereingebracht werden könnten" (Zeugnis 26). Im März wird „Der Traum ein Leben" als demnächst zu gebende Novität angekündigt (Zeugnis 27), die Aufführung aber wieder hinausgeschoben. Ende Juni endlich übergibt Deinhardstein das Stück der Zensur zur abermaligen, formellen Begutachtung, die unter demselben Datum erfolgt (Zeugnis 28). Nun legt aber Raupach gegen die Verzögerung der Aufführung seines ebenfalls im Januar 1833 eingereichten „Märchen im Traume" Verwahrung ein (Zeugnis 29) und gibt dem Direktor und dem Oberstkämmerer willkommenen Anlaß, dem „Traum ein Leben" neuerlich den Weg auf die Bühne zu erschweren. Mitte August wird der Kostenanschlag mit erheblichen Abstrichen nur unter der Bedingung genehmigt, daß sämtliche Regisseure für den guten Erfolg des Stückes eintreten! Das Gutachten Costenobles betont die Wichtigkeit der Maschinerie für das Gelingen des Stückes; in seinem Tagebuch widmet er dem technischen Material des Burgtheaters wenig anerkennende Worte und gedenkt mit unverhohlenem Widerwillen der knauserigen Leitung (Zeugnis 30). Im September erfolgt die Verteilung der Rollen, die Grillparzer überlassen wird; seine mangelhafte Kenntnis der Schauspieler erfordert freilich manche Änderung seines Vorschlags. Hat er doch dem Heldenvater Anschütz den Zanga zugedacht (Zeugnis 31)!

Am 4. Oktober 1834 fand die Premiere statt (Zeugnis 32). Die Aufführung war glänzend. Löwe als Rustan, Anschütz als König, Laroche als Zanga repräsentierten die Auslese des Burgtheaters, der sich Fräulein Zeiner als Hexe, Lukas als Mann vom Felsen, Wilhelmi (Massud), Heurteur (Kaleb), Fräulein Fournier (Gülnare), Fräulein Pistor (Mirza) würdig anschlossen. Die Ausstattung war so gut, als es auf der engen Bühne des Burgtheaters möglich war. Es war der größte Bühnenerfolg, den Grillparzer seit Jahren errungen hatte. Nach dem 1. Akt war der Beifall sehr lebhaft; der Traum interessierte anfangs weniger, aber die kühne Stelle, an der die Uhr in den Traum

hinein schlägt, fand Applaus bei offener Szene[1]), nicht — wie Laube meint — trotzdem das Theaterpublikum sonst keine Überraschung verträgt, sondern im Gegenteil, weil das, was jeder sich selbst gesagt, aber keiner mit voller Bestimmtheit behauptet hatte, zur Gewißheit wurde.

Die Haltung der Presse zeigte die ganze Erbärmlichkeit der Wiener literarischen Zustände des Vormärz. Absolute Verständnislosigkeit neben hinterhältigem Übelwollen, platte Zeilenschinderei und vornehmes Übersehen. Saphir[2]) fand in einer heuchlerisch bewundernden Rezension heraus, daß Rustan „durch ein fremdes Idiom seinem Onkel entfremdet" sei! Gegen die Impertinenzen des Herrn Pietznigg[3]), der mit Don Quixotescher Grandezza gegen den stolzen Bau des Dramas anrannte, hat Grillparzer selbst die Feder angesetzt, bald aber — mit vollem Recht — die Zurückweisung des kläglichen Vielschreibers dem Freunde Bauernfeld überlassen, der mit gutem Humor die Abfuhr besorgte[4]). Vor allen anderen Besprechungen zeichnete sich die des sympathischen Friedrich Witthauer durch warme Verehrung und einfühlendes Verständnis aus[5]).

Freundlicher und urteilsfähiger als die Berufskritik zeigte sich auch im weiteren Verlaufe das Publikum. Überrascht, auf der Bühne des Burgtheaters ein „Spektakelstück" zu sehen, erhob es sich, ohne zu reflektieren, an der hinreißenden Sprache, der bestrickenden Handlung, der versöhnenden Harmonie des Dramas. Ein ganz außerordentlicher Zulauf erfolgte. Bis Ende Dezember 1834 fanden 15 Aufführungen statt, denen im folgenden Jahre noch acht folgten. Freilich blieb der Beifall auf Wien beschränkt. Schon in Prag war der Erfolg nicht nachhaltig, fand die Kritik

---

[1]) Nach Anschütz (Erinnerungen. Reclam-Bibliothek S. 309) und Karoline Bauer (Neue Freie Presse 14. Nov. 1871) erkannten die Zuschauer erst beim Erwachen Rustans die Handlung als Traum! Noch 1889 behauptet ein Kritiker des Stückes, kein Mensch zweifle, daß er Wirklichkeit vor sich habe; es sei komisch, wenn man sage, der dichterische Wert des Dramas beruhe auf der Traumpsychologie!! (H. Conrad in Preuß. Jahrb. 1889: 460.)

[2]) Theaterzeitung 1834: Nr. 199.

[3]) Mitteilungen aus Wien. 1834. Oktober. S. 55.

[4]) Blätter für Literatur, Kunst und Kritik. 1835: Nr. 11.

[5]) Wiener Zeitschrift 1834: Nr. 122.

die Form vergriffen. In Berlin gelangte das Drama am 15. Juli 1837 im Königstädtischen Theater vor wenig besuchtem Hause zur Erstaufführung [1]), traf aber auf sehr geringes Verständnis; Graf Schack [2]) erzählt, daß alle seine Freunde — der Germanist Karl Lachmann darunter — übereinstimmend erklärten, „etwas Elenderes sei kaum je produziert worden!"

Auch in Wien verlor das Stück bald an Beliebtheit. Das hängt aufs innigste mit einem großen Wandel des Geschmackes zusammen, der zu Anfang der Dreißigerjahre eintrat. Unter dem Einfluß der politischen Ereignisse, lebhaft angeregt durch die Dichtung und Polemik der Tendenzlyriker und des Jungen Deutschlands, begann man allmählich das Interesse an den Feenmärchen und romantischen Harmlosigkeiten zu verlieren, die auf der Bühne — zumal in den Vorstadttheatern — heimisch waren. Es ist geradezu die Tragik Raimunds, daß der Höhepunkt seines Wirkens mit diesem Niedergang seiner eigentlichen Kunstgattung zusammenfiel, daß er — mit einer starken Gegenströmung kämpfend — in der Flucht zum Drama hohen Stils sein Heil suchte. „Der Verschwender" ist nach der Julirevolution deplaciert, Nestroys „Lumpazivagabundus" ein viel echteres Kind seiner Zeit. Diese Jahre der Gärung, der Aktualität, der Prosa waren auch für Grillparzer verhängnisvoll. Im Jahre 1831 mußte die „Hero" kühle Zuschauer finden, zehn Jahre vor der großen Revolution mußte ein Lustspiel im Kostüm der Völkerwanderung befremden [3]). Die Pikanterie hauptsächlich, die darin lag, daß ein Drama in der Art der romantischen Volksstücke auf dem Burgtheater erschien, erwarb dem „Traum ein Leben", in dem Raimund sein Ideal erreicht sah [4]), günstigere Beurteilung. Aber bald ließ die Wirkung nach. 1836 sinkt

[1]) Theaterzeitung 1837: Nr. 152.

[2]) Ein halbes Jahrhundert. I: 106.

[3]) Ein Rezensent spricht das geradezu aus (Wanderer 1838: Nr. 59): „Das Lustspiel soll und muß (wenn es anders nützen soll) aus dem modernsten Leben gegriffen sein. Es spiegle uns zurück mit all unseren Torheiten, mit unseren lächerlichen Sitten, aber auch mit unseren — Trachten; denn in einem Anzuge vom vorigen Jahre will schon der Freund den Freund nicht mehr erkennen."

[4]) Sonntagsblätter 1843: 103 (L. A. Frankl).

die Zahl der Aufführungen auf vier, 1837 auf drei herab [1]), 1838 fehlt das Stück ganz im Repertoire. Erst vom 11. Juni 1839 ab erscheint es wieder öfter auf der Bühne des Burgtheaters. Grillparzer dürfte auf diese Wiederaufnahme Einfluß geübt haben. Denn in den Herbst dieses Jahres ist der Brief zu setzen [2]), in dem er den Direktor Deinhardstein bittet, den „Traum ein Leben“ aufführen zu lassen, damit „der ..... Kerl an der Wien“, der „sich die miserabelsten Auslassungen und Zusätze erlaubt“ habe, nicht damit Geld mache [3]). Erst mit dem Druck des Stückes wurde es — nach damaligem Brauch — zur Aufführung frei. Die Ausgabe vom Jahre 1840 [4]) erschien schon in der zweiten Hälfte des Jahres 1839; am 22. Oktober 1839 führte Carl das Drama „mit einigen nicht ganz passenden Abweichungen in der äußeren Szenerie“ [5]) im Theater an der Wien auf. Grillparzer muß davon vor der Aufführung erfahren haben, die Burgtheatervorstellung vom 1. Oktober 1839 ist wohl die Folge seines Briefes, der also Ende September 1839 geschrieben sein dürfte. Das Stück wird in der Saison 1839—40 wieder fünfmal im Burgtheater gegeben und erhält sich bis 1843 auf dem Spielplan. Nun tritt eine große Pause ein. Bis 1847 erscheint es gar nicht, von da bis 1849 recht selten; aus dieser Zeit stammen die abfälligen Urteile Hebbels [6])

---

[1]) Um diese Zeit sah es Dingelstedt und nannte es Grillparzers bestes Werk (Jahrb. IX: 312).

[2]) Briefe I: 115; Rich. Batka, Aus der Musik- und Theaterwelt. (Autographen-Sammlung Donebauer. Katalog). Prag 1894, S. 49 setzt ihn 1838. Vergl. Zs. f. öst. Gymn. 1904: 15 (Daubrawa).

[3]) Schon am 21. März 1832 hat Grillparzer in einem Brief an K. G. v. Leitner (Briefe I: 105 f.) hart über Carl und das Theater an der Wien geurteilt: „wenn ein (auf poetische Wirkung berechnetes) Stück daselbst reüssiert, so geschieht es immer durch solche Mittel, über die der Verfasser schamrot werden muß“.

[4]) Sie lenkte die Aufmerksamkeit von neuem auf das Drama, das günstig beurteilt wurde: Wiener Jahrbücher 1840: 106 (Mich. Enk); Blätter f. literar. Unterhaltung 1840: Nr. 210; Österr. Morgenblatt, 2. März 1840 (L. A. Frankl, allzusehr allegorisch ausdeutend).

[5]) Theaterzeitung 1839: Nr. 214.

[6]) Tagebücher. Hg. v. Bamberg. II: 240.

und Hamerlings [1]) über das Drama, Spiegelbilder der revolutionären Stimmung. In den nächsten acht Jahren wird „Der Traum ein Leben" dreimal neu studiert, ohne zu gefallen. „Das Publikum scheint nicht Lust zu haben, mit dem Repertoire zurückzugehen," meint ein Kritiker, die „Körperlosigkeit" der Figuren wird dem Dichter vorgeworfen, der Trochäus hemme den dramatischen Fluß, er sei ungenießbar. Ganz à la Pietznigg ruft der Beurteiler aus: „Da loben wir uns lieber den Macbeth!" [2]) Selbst der wohlwollende Rezensent der Theaterzeitung vom Jahre 1858 sagt bei aller Bewunderung für die Schönheiten des Dramas, auf der Bühne wolle er Menschen sehen, keine Schemen. Auch er tadelt den „gänzlich undramatischen Trochäus" [3]). Aber die Dichtung setzte sich trotz allem durch. Der liberalen Opposition der Reaktionszeit ebenso unsympathisch wie ihrem Literarhistoriker Julian Schmidt und ihrem Volksdichter Berthold Auerbach [4]), gewinnt sie mit der „Rückkehr zur Form" (Weitbrecht) wieder Beachtung und Bewunderung. Von 1860 an steht das Drama ständig auf dem Repertoire des Burgtheaters.

Von der ursprünglichen Besetzung hatte Anschütz bis in diese Zeit die Rolle des Königs in der Hand; Rustan war auf Josef Wagner übergegangen; von diesem übernahm der junge Fritz Krastel die Hauptrolle, die lange als eine seiner besten Leistungen galt. Den Zangá spielte am 27. Juni 1858 zum ersten Male Josef Lewinsky, der ihn bis heute unter seine meisterlichsten Darbietungen zählt; den grausigen Humor solcher Gestalten schöpft niemand so völlig aus wie er. Auch sonst hat „Der Traum ein Leben" bis in die Gegenwart manchem Großen des Burgtheaters Gelegenheit zur Betätigung seiner gewaltigsten darstellerischen Eigenschaften geboten. Wer das Glück genossen hat, Ludwig Gabillon als Mann vom Felsen zu sehen, wird sich allezeit dieser wahrhaft dämonischen Gestalt erinnern. Und heute — so stimmungslos die Aufführung im allgemeinen

---

[1]) Jahrbuch IX: 253. Selbst Hier. Lorm (Wiens poet. Schwingen und Federn 1847, S. 109) kann das Drama nicht unbedingt loben.

[2]) Ostdeutsche Post, 2. Juni 1855 (M. K.).

[3]) Theaterzeitung 1858: Nr. 146.

[4]) Magazin für die Literatur des In- und Auslands 1892: Nr. 38.

ist — folgen wir in atemloser Bewunderung der hinreißenden Darstellung des Rustan durch Josef Kainz.

Auch außerhalb Wiens hat das Märchenstück langsam, aber stetig die Herzen erobert. Von 55 Bühnen, die nach der Statistik des Grillparzer-Jahrbuches[1]) den 100. Geburtstag des Dichters gefeiert, haben 15 als Festvorstellung den „Traum ein Leben" gewählt, der somit nach der „Hero" (17) und der „Ahnfrau" (16) an dritter Stelle erscheint. Unter den Orten, die auf diese Weise für die Beliebtheit des Dramas Zeugnis ablegten, steht Berlin an der Spitze, wo der Aufführung ein von Kainz, dem Darsteller des Rustan, gesprochener Epilog von Ludwig Fulda folgte[2]).

* * *

Wie tief „Der Traum ein Leben" im Wiener Boden Wurzel gefaßt hat, das zeigt sich in einer Reihe von Nachbildungen nicht nur, sondern auch in der Fingerfertigkeit, mit der fremde, meist französische Sujets von ähnlichem Charakter und ähnlicher Form den Wienern dargeboten wurden. Die Ähnlichkeit mit dem Grillparzerschen Drama war eine Empfehlung, und die lange Reihe der Traumstücke, der unser Märchen ja selbst einzuordnen ist, erhielt durch dessen Anregung neuen Zuwachs. Der Titel, der eine hübsche Gegenfigur zu dem allbekannten Calderonschen bildete, bot sich bequem der Parodie dar[3]). So dirigiert schon am 23. November 1831, als die ersten Nachrichten von dem Grillparzerschen Stück sich verbreiteten, Johann Strauß beim Sperl seinen Walzer „Das Leben ein Tanz oder Der Tanz ein Leben"[4]), und der geckenhafte Braunthal glossiert:

---

[1]) III: 335 f.

[2]) Magazin für die Literatur des In- und Auslandes LX: 33—35.

[3]) Franz Stelzhamer, Traum — ein Lieben (Aurora. 1851. S. 1—58) erzählt einen Fiebertraum. Saphirs „Das Lieben ein Traum" (Humorist 13. Juni 1840) ist eine ebenso wertlose, widerlich geistreiche „Plauderei" wie desselben „Der Traum ein Leben" (Ausgew. Schriften.[8] Brünn, Wien, Leipzig o. J. VI: 195—200).

[4]) Vergl. aber schon Rahners Gedicht „Das Leben ein Tanz", Theaterzeitung 1824: 106.

„Ein spaßhafter Titel in der Tat; aber er klingt immer noch besser als der grüblerische: Das Leben ein Traum oder Der Traum ein Leben" (Zeugnis 20).

In demselben Jahre erscheint im Leopoldstädter Theater ein „romantisch-komisches Phantasiegemälde mit Gesang", das in einzelnen Szenen an das Grillparzersche Drama erinnert. Der ehrgeizig auf Raimunds Spuren jagende Johann Ed. Gulden ist es, der in seinem „Der Mann vom Berge (!) oder die Freundschaftsprobe" [1]) den von einem Bären verfolgten Güterbesitzer durch den dämonischen Mann vom Berge retten läßt; ein Traum heilt den Verschwender von seinem Vertrauen auf falsche Freunde; er heiratet, erwacht, die Tochter seines durch ein Los reich gewordenen Gärtners. Motive aus dem „Traum ein Leben" sind hier eigentümlich mit anderen gruppiert, die auf den „Verschwender" und den „Lumpazivagabundus" vordeuten.

Am 28. März 1835 findet derselbe Theaterdichter mit seinem Zauberspiel „Der Traum am Tannenbühl oder Drei Tage in einer Nacht" im Leopoldstädter Theater freundlichen Beifall [2]). Das alte Thema vom Fischer und seiner Frau wird unter dem Einfluß des Grillparzerschen Dramas so gewendet, daß die Wünsche in einem Traum erfüllt werden, der die Schattenseiten des Ersehnten enthüllt. Der Titel erinnert an ein Théaulonsches Schauspiel, das in zwei verschiedenen Bearbeitungen schon vor Grillparzer ganz ähnliche Lehren in ähnlicher Form gepredigt hatte [3]). Einige Monate später erreicht der fruchtbare Franz X. Told im Josefstädter Theater mit seinem Zauberspiel „Traumleben oder Zufriedenheit die Quelle des Glückes" gute

---

[1]) 22. März 1831. Sammler 1831: Nr. 40.

[2]) Sammler 1835: Nr. 43. Theaterzeitung 1835: Nr. 63. Goedeke, Grundriß [2] VIII: 402.

[3]) Herzenskron, Fünfzehn Jahre in zwei Stunden oder Seltsam sind des Schicksals Wege. Schauspiel in 3 Abteilungen nach Théaulon. Gespielt Pest 1830 (Theaterzeitung 1830: Nr. 36), Theater an der Wien 10. Jan. 1832 (Sammler 1832: Nr. 10; Theaterzeitung Nr. 9, Nr. 11). — Franz (Sekretär am Carltheater, vergl. Theaterzeitung 1848: Nr. 30), Die Wanderung durch das Leben. Schauspiel in 4 Akten nach dem Französ. Theater an der Wien, 30. Oktober 1833 (Sammler 1833: Nr. 135; Theaterzeitung Nr. 220).

Wirkung [1]), indem er sein Sujet einer in E. Th. A. Hoffmanns Manier geschriebenen Novelle von J. E. Wocel [2]) entnimmt und die dort als Memoiren eines Wahnsinnigen motivierten unbegreiflichen Ereignisse geschickt als Traum darstellt, den er nach Grillparzers Vorgang durch Einleitung und Schlußbetrachtung umrahmt.

Ganz in das bekannte Schema fällt Friedrich Kaisers „Liebe und Ehe oder Traum und Wirklichkeit" [3]), das am 2. Februar 1839 im Josefstädter Theater zum ersten Male aufgeführt wurde. Wie in den Geisterstücken der alten Richtung geht eine Wette zwischen dem „Richter in der Geisterwelt" und Venus voraus, dann folgt erst die Einleitungsszene, in der ein unglücklich Verliebter unter der Last trüber Nachrichten erschöpft zusammenbricht; er träumt sich glücklich, erfährt Enttäuschung auf Enttäuschung und erschießt sich im Traum. — Die Reprise des Grillparzerschen Märchens auf der Prager Bühne, die am 20. August 1842 stattfand [4]), mag dem konfusen Grafen Ferdinand Schirnding die Anregung gegeben haben, sein lokales Feenmärchen „Ein Traumleben oder Schuster, Postillon und Lord" zu schreiben [5]). Der Erfolg war gering und auf Prag beschränkt.

In Wien war es indes von dem „Traum ein Leben" still geworden und 1847 konnte Anton Langer in einer ernsten Travestie sogar den Versuch wagen, der Popularität des Märchendramas und seines Dichters durch eine Umdichtung aufzuhelfen. Denn nichts anderes ist sein „dramatisches Märchen nach einer älteren Idee" „Der Hexentrank oder Die Geister der Karte", in dem er die Zeitgenossen geradezu der Unterschätzung Grillparzers anklagt [6]). Ein rechter Typus der hochnasigen und kurz-

---

[1]) Sammler 1835: Nr. 139. Theaterzeitung Nr. 203. Wiener Zeitschrift Nr. 124. Goedeke VIII: 402.

[2]) Wiener Gesellschafter zur Erheiterung für Gebildete, hg. v. And. Schumacher. Wien 1833. 5. Heft, S. 1—54 Der Alchemist. Novelle von J. E. Wocel.

[3]) Theaterzeitung 1839: Nr. 25.

[4]) Bohemia 1842: Nr. 101.

[5]) Sammler 1843: Nr. 192, 203; Bohemia 1844: Nr. 53; Schirndings Camelien 1845. Almanach. S. 19.

[6]) Theaterzeitung 1847: Nr. 127. Vergl. Jahrb. III: 262. — Noch 1883 erfuhr „Der Traum ein Leben" eine Umdichtung: Paul Taglioni, Ellinor oder Träumen und Wachen. Phantast. Ballett. Musik v. Hertel. Wien.

sichtigen Kritik jener Tage ist L. Raudnitz; er spricht mit mitleidiger Verachtung von Grillparzers „Traum ein Leben", dessen Benützung in seiner „Doktorin Nacht" man Julius Seidlitz vorgeworfen hatte [1]). Mit Unrecht. Denn dieses am 22. Januar 1848 zum ersten Male aufgeführte „Lebensbild" ist nichts als die Bearbeitung eines französischen Stückes „Victorine ou la nuit porte conseil", das selbst wieder auf das Traumdrama von Théaulon zurückgeht. Demselben französischen Original ist das Adamsche Ballett „Das schöne Mädchen von Gent" nachgebildet [2]), so daß auch hier die vermutete Abhängigkeit von Grillparzer wegfällt. Es handelt sich immer wieder um ein armes Mädchen, das im Traum ihre ehrgeizigen Wünsche erfüllt sieht und nun tiefer und tiefer ins Elend sinkt; die Erwachte ist geheilt. In diese Tradition gehört die Operette „Heißes Blut" von Krenn und Lindau und ein neueres Volksstück „Von Stufe zu Stufe", das noch gegenwärtig hie und da auf dem Repertoire der Wiener Vorstadtbühnen erscheint. Enger an das Grillparzersche Vorbild schließt sich Anton Bittners „Der Geizige oder Traum und Wirklichkeit", in dem ein furchtbarer Traum den Filz bekehrt [3]). — An der wachsenden Zahl der Traumstücke ist „Der Traum ein Leben" sicher mitschuldig [4]). Bis in die Sechzigerjahre läßt

[1]) Theaterzeitung 1858: Nr. 21. — Friedr. Kaiser, Ein Traum — kein Traum, oder Die letzte Rolle einer Schauspielerin. Lustspiel mit Gesang in 2 Akten, Musik von Suppé. Theater an der Wien 2. Dez. 1848 (Theaterzeitung 1848: Nr. 281). Theater in der Josefstadt, 16. Oktober 1849 (vergl. Goedeke VIII: 402) gehört nicht unter die Nachahmungen unseres Dramas, sondern vielmehr in die Gruppe „Leben ein Traum", „Abenteuer einer Neujahrsnacht", „Der verwunschene Prinz" (v. Plötz).

[2]) Theaterzeitung 1842: Nr. 186.

[3]) Theaterzeitung 1852: Nr. 247. Gespielt Theater an der Wien 22. Oktober 1852.

[4]) Meisl, Ein Traum des Grafen Rudolf von Habsburg. Dramat. Gedicht in 3 Abteilungen mit einem Vorspiel. Theater in der Leopoldstadt 2. Oktober 1837 (Theaterzeitung 1837: Nr. 198). — Der Dolch oder Die Schweden in Bayern. Melodramatisch-romantisches Schauspiel in 2 Akten nebst einem melodramatischen pantomimischen Vorspiel in 1 Akt und 5 Tableaus: Ein Traum aus der Jugend. Theater an der Wien 18. Januar 1839 (Sammler 1839: Nr. 12; Theaterzeitung Nr. 15; in vierfüßigen Trochäen). — Anton Loger (Pseud. A. Bary), Jung und alt in einer Nacht oder Eifer-

sich seine Wirkung verfolgen, die freilich ebensowenig eine segensreiche war wie die der Raimundschen Dramen. Der Niedergang der romantischen Volkspoesie ließ sich nicht aufhalten.

Die von Laube vermutete Abhängigkeit des Herzogs von Rivas von Grillparzer, an dessen „Traum ein Leben" des Spaniers „El desengaño en un sueño" erinnert, ist ein vereinzelter Fall geblieben [1]). Kaum über die engste Heimat hinaus reichte die lebendige Wirkung des Märchenstücks. Hier freilich hat das Werk über die Grenzen der Dichtung hinaus die Schwesterkünste angeregt und bis in unsere Tage beschäftigt. Neben die altbewährte, sich der Dichtung demütig unterordnende Bühnenmusik von Gyrowetz haben sich in neuester Zeit zwei Ouvertüren gestellt, die mit modernen Mitteln den Gefühlsgehalt des Dramas auszuschöpfen suchen, ohne freilich tieferen Eindruck zu hinterlassen [2]). Aber in bescheidenerem Umfang hat

---

sucht und Liebe. Phantast. Lebensbild in 2 Abteilungen. Gespielt Preßburg 1841 (Sammler Nr. 13), Ofen 14. Januar 1843 (Sammler 1843: Nr. 13). — Philipp Zöllner, Der Wunderspiegel oder Almansors Traum. Morgenländischer Schwank mit lokalen Charakteren ... in 3 Akten. Musik v. Grill. Gespielt Pest (Sammler 1843: Nr. 58). — Baron Klesheim, Des Zimmermalers Traumbild. Posse. Ofen 19. Sept. 1844 (Sammler Nr. 156). — F. Steinebach, Der Liebestraum. Romantisch-komisches Zaubermärchen in 2 Akten. Musik von Storch. Theater in der Josefstadt 26. Dezember 1845 (Sammler Nr. 207). — Paolo Rainoldi, Das Bild der Freiheit oder Seppls Traum von Vergangenheit und Gegenwart. Phantast. Divertissement in 1 Akt und 2 Abteilungen. Theater in der Josefstadt 14. Juni 1848. — Nikola (N. J. Kola), Die Steinbrüderln oder Traum des Rittertums. Lokaler Schwank mit Gesang und Tanz in 3 Akten. Musik von Binder. Hernalser Arena 21. Juli 1849 (Theaterzeitung 1849: Nr. 175). — Anton Loger (A. Bary), Michls Traum. Phantast. Zaubermärchen. Als Manuskript gedruckt. Wien (Theaterzeitung 1851: Nr. 63). — E. Walter, Die Seherin oder Traum und Erwachen. Melodrama in 3 Akten nach einer Novelle von Zschokke. Theater in der Josefstadt 11. Dezember 1856 (Theaterzeitung Nr. 287). — A. Blank, Närrischer Traum eines Wiener Tandlers. Ollapotrida dramatischer Miszellaneen (!) mit Gesang in 3 Abteilungen. Sechshauser Arena 25. August 1861. — L. Flerx, Der Traum des alten Komödianten. Phantast. Gemälde mit Gesang und Geistererscheinungen. Musik von A. M. Storch. Theater in der Josefstadt 31. August 1863.

[1]) Schon Theaterzeitung 1858: Nr. 201 wurde die Ähnlichkeit bemerkt.

[2]) Viktor v. Herzfeld. Aufgeführt vom Wiener Konzertverein 14. Jan.

einer der Größten der Großen, hat Anton Bruckner die Stimmung des Märchenstückes musikalisch erfaßt und vertieft, indem er das Lied des Derwischs anläßlich der von der Wiener Universität veranstalteten Zentenarfeier von Grillparzers Geburtstag für einen Männerchor komponierte [1]. Aus dem Halbrund des Wiener Grillparzer-Denkmals grüßt uns Rudolf Weyrs lebendige Veranschaulichung der Schlußszene des 1. Aktes und die letzten Momente des Märchenstücks hat Moriz von Schwind liebevoller und eigenartiger Behandlung wert gehalten [2]. So reichen der größte Dichter, der poesievollste Maler, der gedankentiefste Musiker der engeren österreichischen Heimat sich über unserem Drama die Hände.

Tendenz

Der große Wiener Erfolg, den „Der Traum ein Leben" seinem Dichter brachte, ist zum guten Teil ein Erfolg der Tendenz des Stückes und der Sicherheit, mit der Grillparzer es getroffen hat, die Anschauungen seiner engsten Landsleute auszusprechen. Keines seiner Dramen ist so bodenständig wie dieses, keines so ganz aus der Zeit seiner Entstehung zu erklären, zu verstehen. Nicht nur Grillparzer strebte nach des Innern stillem Frieden;

> Was sind der Erde goldne Thronen?
> Was ist des Lebens schnödes Glück,
> Was gelten des Ruhmes Lorbeerkronen
> Mir gegen diesen Augenblick?

1902; August Häußer. Aufgeführt im eigenen Konzert Wien 18. Jan. 1902. — Für Berlin komponierte Schindelmeißer die Bühnenmusik. Zwirker (?) nennt Sauer (Goedeke VIII: 401) als Komponisten unseres Dramas.

[1] „Träumen und Wachen" Fest-Chor zur Eröffnung der Grillparzer-Feier der Universität. Vergl. Deutsche Zeitung 1891, 23. Januar.

[2] Wiener Schubert-Ausstellung 1897: Nr. 1150. — Variante: Katalog Nr. 9, Berlin, Lepke. Abgebildet: Graphische Künste. XXIV: 38 (A. Trost). — Sehr geistreich hat Alois Kolb den Kampf auf der Brücke illustriert (Jugend 1902: Nr. 4).

heißt es in einem Gelegenheitsspiel aus dem Jahre 1821, das ein stilles Familienglück schildert [1]). „Was ist Ruhm? Der Größe Glück?" Sie sahen einen Napoleon auf Helena endigen; und sie hielten sein Schicksal für verdiente Strafe, „weil er getrachtet nach zu Hohem, nach Verbot'nem". „Ein Aschen!" ist der Kehrreim, mit dem der Wiener der Zwanzigerjahre von allem Großen sich abwendet. Ruhe und Behaglichkeit sind seine höchsten Güter; was darüber hinaus will, ist von Übel. Dieser Quietismus ist ein notwendiges Produkt aus den politischen Zuständen des Landes und dem Temperament seiner Bewohner.

Auf die überstürzten Reformen Josefs II. war eine ebenso überstürzte Reaktion, auf die allzu kurze besonnene Regierung Leopolds II. bewußte Rückwärtsmacherei gefolgt. Die napoleonischen Kriege hatten Ordnung und Wohlstand erschüttert. Nach der Besiegung des Korsen aber nutzte Österreich unter der Führung Metternichs den wiedergewonnenen Einfluß auf die deutschen Staaten, um jede Regung nationaler Einheitsbestrebungen niederzuhalten. Da es neben dem aufstrebenden Preußen nicht mehr unbedingt führend sein konnte, suchte seine Regierung in den Stammlanden die nationalen Gefühle des deutschen Volkes zu ersticken und ihm die slavischen auf den Nacken zu setzen. Eine luftdichte Abschließung gegen das Reich und ein wohlorganisiertes Polizeisystem sollte die Kristallisierung Österreichs nach obrigkeitlichen Wünschen bewirken.

Der Österreicher hat nicht das Zeug zum politischen Märtyrer; er nahm die Bevormundung durch die Regierung ruhig und gleichgültig hin. War ja das „System" redlich bestrebt, die Bevölkerung mit ihrem Zustand zu versöhnen. Der Respekt vor dem Adel, der dem Wiener so tief im Blut steckt, die Schaulust, die Neigung zu geistlosen Vergnügungen — all das war der Regierung willkommen und wurde gern und klug benutzt. Der Wiener Kongreß mit seiner nie vorher gesehenen Pracht gab dem Bürger einen hohen Begriff von der Macht und Herrlichkeit seiner Dynastie und seines Adels, legte den

---

[1]) Taschenbuch des Leopoldstädter Theaters auf 1822. S. 219: Joh. Langer, Der Geburtstag.

Grund zu einem raschen Anwachsen des Reichtums, des Luxus in den bürgerlichen Kreisen der Hauptstadt. Da regere geistige Interessen fehlten, so zog mit dem Wohlstand eine gewisse behagliche Zufriedenheit, ein gutmütiges Protzentum in die wohnlichen Bürgerhäuser ein. Dieses in flachsten Nützlichkeitsmaximen erzogene Geschlecht fand sich gerne mit der geistigen Nahrung ab, welche die Behörde zuließ. Wohl waren vorübergehend Goethe und die Romantiker durch A. W. Schlegels Vorlesungen Mode geworden, aber der allgemeine Geschmack wandte sich bald wieder den alten Lieblingen zu, schwelgte mit August Lafontaine und Benedikte Naubert in Rührung und Großmut, erfreute sich der wässerigen Produkte einheimischer Bühnendichter, lachte über die Späße Bäuerles und Meisls oder ergötzte sich bestenfalls an den Pikanterien Wielands und seiner Nachahmer.

Die vornehme Gesellschaft interessierte sich wohl für Literatur und Kunst, aber mit einer gewissen leichten Herablassung, mit wohlwollendem Mäcenatengefühl. Beethoven und Schubert schienen ihnen eben gut genug, die Pausen der Unterhaltung mit ihren Schöpfungen auszufüllen; dem großen Publikum aber mundeten die breiten Bettelsuppen eines Adalb. Gyrowetz und Ign. v. Seyfried besser als die schwere Kost der beiden Meister. Denn man wollte keine Erregung. Im Gleise bleiben, angenehme Vergnügungen genießen, die Gegenwart behaglich ausschöpfen, das war die Maxime, die ein gemächliches, gesundheitförderndes Leben bewirkte.

Nur ein Ventil war den Leidenschaften gelassen: das Theater. Aber auch hier sorgte die Zensur dafür, daß kein heiliges Gefühl verletzt, kein zartes Gemüt gekränkt werde. Kein Verbrechen, das nicht durch reuevolle Tränen wegzuwaschen war, keine Tragik, die nicht blitzschnell sich in unverschuldeten Zufall wandelte, kein verkanntes Verdienst, das nicht am Schlusse der edle Fürst entdeckte und belohnte. Ihren Triumph feierte die Wiener Gemütlichkeit im Volksstücke. War hier schon im 18. Jahrhundert alles Elend durch die Macht der Feen verbannt, so fand jetzt jeder Arme seinen Genius, jedes Unglück reiche Entschädigung. Hatte schon Schikaneder das einzige Wien gepriesen, so troff jetzt Bäuerle von billigem Lokalpatriotismus

und duselte die Wiener in den Glauben hinein: „'s gibt nur a Kaiserstadt, 's gibt nur a Wien", so pries Meisl die Gegenwart vor Vergangenheit und Zukunft. Und der leichtfertige Wiener ließ sich gern von den Lobgesängen seiner feilen Schmeichler einlullen, er jauchzte auf bei Staberls drolliger Geschwätzigkeit und merkte nicht, daß er guten Grund hatte, mit diesem zu seufzen: „Wenn ich nur was davon hätt'!"

Auch die wenigen Edlen, die Beethoven verstanden und sich um Schubert scharten, die begierig ihren Anteil von der Riesenentwickelung des deutschen Geistes nahmen, wurden in den allgemeinen Taumel fortgerissen. Das „Capua der Geister" betäubte und bestrickte die Widerstrebenden. „Das Wunderbare dabei ist, daß man wirklich zufrieden ist, wenn auch nicht mit sich, doch mit der Stadt und den Leuten darin. Es ist eine Gutmütigkeit und Herzlichkeit in ihnen, daß man ihnen gut sein muß", schreibt Grillparzer in sein Tagebuch [1]). Nicht alle empfinden diese Anhänglichkeit an die Heimat so schmerzlich wie er, nicht alle vermissen so sehnsüchtig die Anerkennung, die Förderung durch ihre Umgebung, nicht alle leiden so tief unter den Zuständen ihres Vaterlandes. Einer im Grunde heiteren Natur wie Schubert, einem Romantiker wie Schwind ist die Gegenwart nur der dünne Schleier, der Vergangenheit und Zukunft verhüllt. Sie finden es selbstverständlich, daß der Staat sich um seine Genies nur kümmert, um ihnen dies und das zu verbieten, daß der Künstler um karges Brot sich irgend einem Verleger zu entwürdigender Lohnarbeit verdingen muß.

Unschmiegsamen Geistern aber blieb aus diesem Druck- und Zwangsystem nur der Ausblick in die Vergangenheit, und hier blieb er an der Märtyrergestalt Josefs haften. So wurde die Aufklärungszeit das Ideal der österreichischen Patrioten, während die frömmelnde Romantik in ihren Vertretern Z. Werner, Gentz, Adam Müller, Friedrich Schlegel die Gunst des Hofes, des Adels, der Regierung genoß. Alle unzufriedenen Österreicher waren Josefiner.

Das Jahr 1830 bedeutet einen Wendepunkt. Die Kunde

---

1) II: 46.

von der Julirevolution sprengt ein für allemal die Fesseln der Polizeigewalt. Der behäbige Wiener gewinnt Interesse an der Politik, die Unzufriedenheit wächst, materielle Katastrophen verlangen gebieterisch Abhilfe, das „System" steht der neuen Zeit ratlos gegenüber. Der Tod des Kaisers Franz verschärft die Opposition der Bevölkerung, die man durch polizeiliche Überwachung in die alte Botmäßigkeit zurückzuführen sucht. Selbst auf die Volksbühne dringt das Wehen der Zeit. Das alte, gute Geisterstück muß weichen, selbst Raimunds Genie verschafft ihm kein längeres Leben und an die Stelle des gemütvollen Zauberspiels tritt Nestroys bissige Satire auf die verrottete Gesellschaft, vermengt mit derben Zoten, die die Aufmerksamkeit von der politischen Seite abzulenken geeignet waren. Die Österreicher Anastasius Grün und Nikolaus Lenau werden für ganz Deutschland die Führer in dem poetischen Kampf um die Freiheit, die Sturmvögel der Revolution flattern auf.

Aber gar manchem Sänger ward die Schwinge gebrochen, bevor er den Weg in die blauen Lüfte fand. Und mancher ließ sie willenlos beschneiden, saß im vergoldeten Käfig und träumte unmännlich von der verlorenen Freiheit. Die bitteren Nahrungssorgen waren es, die so manchen Poeten zum Sklaven des „Systems" machten. Es liegt dem Österreicher tief im Blut, dieses Streben nach geregelter, verantwortungsfreier Beschäftigung, nach sicherer, wenn auch bescheidener Existenz, er ist der geborene Beamte. So füllten sich nach den Franzosenkriegen die Bureaux der Ministerien mit Dichtern, willig dienenden und helfenden wie Collin und Zedlitz, verdrossen schweigenden und raunzenden wie Bauernfeld und Grillparzer. Die Abhängigkeit von der reaktionären Regierung mußte deprimierend auf jene Schriftsteller wirken, die sich ihr freies Schaffen nicht verkümmern lassen wollten. Auf die Dauer konnte der beflügelte Pegasus mit dem altersschwachen Amtsschimmel nicht an einer Stange ziehen. Mayrhofer fiel als erstes Opfer seines Berufes. Andere verließen die Heimat, wie Hormayr. Aber wie wenige vermochten das! Denn das war die Tragik dieser Menschen: sie waren Unzufriedene, aber Patrioten, waren Josefiner nicht nur, sondern Habsburg-Ergebene. Alle hegten sie Auswanderungs-

gedanken, aber nur wenige führten sie aus und manche von diesen kehrten enttäuscht zurück wie Lenau aus Amerika.

Auch Grillparzer hat wiederholt daran gedacht, Österreich zu verlassen, aber er wurzelte zu tief im heimatlichen Boden: „Hier Landes scheint kein Platz für mich zu sein und doch wollte ich lieber alles tun und leiden, als es verlassen. Mir widert das übrige Deutschland in seiner gegenwärtigen kraftlosen Überspanntheit unaussprechlich an und Österreich, oder vielmehr dessen Bewohner, sind mir so unendlich wert!“ [1]) Diese Liebe zur Heimat war gepaart mit einer rührenden Anhänglichkeit an die Dynastie. Was den Nichtösterreicher an dem „Treuen Diener seines Herrn“ so peinlich berührt, dieser absolute Verzicht auf eigenes Glück, diese an Servilismus streifende Ergebenheit, dieses übermenschliche Festhalten an der beschworenen Lehenspflicht — all das war echt. Der Herrscher und sein Haus stand für Grillparzer — bei aller Erkenntnis der menschlichen Schwächen — in dem Drang und Kampfe unverrückbar fest. Und damit war er nicht allein. Diese Josefiner waren mit allen Fasern ihres Herzens an die geknechtete Heimat gekettet, hingen mit inniger Liebe an der Dynastie. Was blieb diesen Zerrissenen anderes übrig als Resignation, Ergebung in ihr Schicksal? Daher die Selbstbeschränkung dieser Dichter, das Einspinnen in persönliche Träume von stillem Glück, von weltfernem Frieden. Daher aber auch das machtlose Aufbäumen gegen ihr Los, das Wiederversinken in dumpfes Sinnen, die trostlose Schlaffheit und ein gewisses Behagen daran. Daher oft ein resolutes Losreißen vom Ideal und gewissenloses Schwelgen im Genuß. Daher der Verzicht auf originelles Schaffen, daher ein epigonenhaftes Nachtreten auf ausgestapften Spuren, daher die Freude an der Kleinkunst, der Mangel weltbewegender Ideen, gewaltiger Konzeptionen. Die einzige Rache, die diese Poesie an den Tyrannen nimmt, besteht darin, daß sie die Großen recht klein macht. Ist es ihr verboten, satirisch auf die Schwächen der Herrschenden hinzuweisen, so sucht sie zu zeigen, daß die Herrschaft nichts Erstrebenswertes ist, daß Glück und Macht unvereinbar bleiben,

[1]) Tagebücher II: 47.

daß alle Lorbeerkränze „Totenkränze" sind. Wenn aber die Dichter der Zeit ihr Behagen in der Schilderung lieblich beengter Verhältnisse finden — bei den bedeutenderen merkt man hinter all der anmutigen Bescheidenheit ein von Sehnsucht und machtlosem Ehrgeiz angefressenes Herz. Und wenn sie die Größe verdammen und das Mittelmaß preisen, so fühlt man, daß sie ihre eigene Größe empfinden und unter dem Gegensatz leiden von Verdienst und Glück; sie sehnen sich danach, frei zu werden von der Qual des Schöpfers, dessen herrlichste Ideen nur durch äußeren Zwang verkrüppelt zur Ausführung gelangen. Ihre Schilderung idyllischer Verhältnisse übertönt tändelnd den tief elegischen Aufschrei eines gequälten Dichterherzens, dem brutale Willkür den Weg zum großen Ideal, die eigene Natur Bescheiden und Behagen an ärmlicher Mittelmäßigkeit versagt hat.

Das ist das Elend Grillparzers, der um ein kärgliches Gehalt „unter Faszikeln dicht" seine kostbare Zeit und seine Arbeitskraft verliert, den der Staat mit kleinlichen Maßregelungen verfolgt, dessen beste Werke das Publikum nicht versteht, dem ein ungeschickter Verleger die Wirkung auf das „Reich" verdirbt. Er fühlt sich beengt und gedrückt in seinem Vaterlande. Aber auch seine Reisen helfen ihm nicht. Der gezähmte Vogel hat den freien Flug verlernt, jedes kleinste Hindernis wird ihm eine Katastrophe. Es ist der Romantiker in ihm, der an der Scholle hängt, der zu Füßen des Kahlenbergs seine Heimat hat und dort bleiben muß, so tief seine Sehnsucht in die Freiheit, so scharf seine Kritik der trostlosen vaterländischen Zustände ist. Nur in der Dichtung sieht dieser Weltflüchtige Rettung vor dem Jammer des Alltags:

Auch dort nicht heimatlos, in Bild und Worte,
Floh ich, dem meerbedrängten Schiffer gleich,
So oft den Stürmen aufgetan die Pforte,
In jenes Hafens schützenden Bereich.

Aber auch hier findet er den Frieden nicht. Die Anerkennung, die der Schätzer des Publikums so nötig hat, bleibt bald aus, die rohe Wirklichkeit dringt in seine poetische Werkstatt, bedroht und zerstört seine Schöpfungen und schließlich ist er es selbst, der — entmutigt und entnervt — die Feder sinken läßt. —

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Von dieser Heilsbotschaft hat Grillparzer nichts vernommen. „Ich weiß wohl, was mir fehlt: ich habe nicht arbeiten gelernt.“ Er sei dadurch ein Mensch der Stimmung geworden. Dieser Fluch der Zerstreuung, den er am schmerzlichsten empfand, weil ihm die Sammlung das Höchste war, lastet auch auf seinen dramatischen Gestalten, soweit sie über die Grenze eines stillen Glückes hinausstreben. Fast allen fehlt etwas zur vollen Größe: der Mut und das Vermögen, die eigene Persönlichkeit durchzusetzen, ohne nach rechts und links zu schauen, sich einmal ganz einer großen Idee zu opfern. Darum werden sie nicht erlöst; sie gehen zu Grunde an dem Zwiespalt zwischen dem hohen Ziel und ihrer zu geringen Kraft und sittlichen Größe. Sie sind sämtlich verzerrte Spiegelbilder des Dichters. Wie er vereinen sie die Sehnsucht nach Ruhm und Anerkennung mit einer Schwäche, die bei Grillparzer auf seine neurasthenische Anlage zurückgeht und in Hypochondrie und Weltflucht endet. Dieser von Grund aus kranke Mensch ist weit entfernt von der fieberhaften Begeisterung des körperlich geschwächten, aber geistig gesunden Schiller für alle irdische Größe. Grillparzers Moral ist die Rustans:

Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!

Diese Sehnsucht nach Frieden ist der Tenor seines Schaffens, die Verwerfung aller Erdengröße bildet das Thema seiner Dichtungen. Dem unwillig arbeitenden Beamten ist die Wonne des volkbeglückenden Schaffens fremd, die der Staatsdiener Goethe empfand, die sein Faust als das höchste Erdenglück preist. Mit Grauen wendet sich Grillparzer von der Gegenwart ab. Für die müde Welt, für sein müdes Herz ersehnt er Frieden, blickt er verlangend in ferne Zeiten, wo der Mensch die Stimmen seiner Brust aufs neue vernimmt, wo die Götter zur Erde niedersteigen „und Demut heißt ihr Oberer und Einer“. Diesen Frieden, diese Demut atmet „Der Traum ein Leben“.

Ein goldener Abend leitet das Stück mit fernem Hörnerklang ein, unter leiser Musik schließt es in freudiger Morgenstimmung. Die melodramatische Harmonie der letzten Szene findet einen prägnanten, mild ausklingenden Abschluß in dem Grillparzerschen ergebenen „Sei's!" Rustans Wünsche sind begraben, sie waren nie innerste Wünsche. Er ist kein Held, kein Berufener wie Giafar; kein Genie wie der Urfaust, nicht der Repräsentant der Menschheit wie der Faust des reifen Goethe. Er ist ein Durchschnittsmensch, der das Hohe nur wünscht, die Erfüllung nur träumt. Und gerade darum ist Rustan der einzige von Grillparzers tragischen Charakteren, dem ein Glück zu teil wird. Was den anderen furchtbare Wirklichkeit ist, verschwindet ihm beim Erwachen und der Tag bringt unverlierbaren Besitz. Was Grillparzer diesem gewährt hat, Zufriedenheit in freigewählter Enge, danach sehnte er sich selbst. Daß alles nur geträumt sei, alle Größe, aller Ruhm, daß er in der stillen Hütte heimisch sein könnte, wo ein Richter nur das Herz, — das ist Grillparzers tiefster, schmerzlichster Wunsch. Der Dichter, der sich selbst einen elegischen genannt hat — hier hat er eine Idylle gezeichnet; inbrünstige Sehnsucht hat in der Schlußszene unseres Dramas ein so sonnenhelles, klingendes, singendes Idealbild geschaffen, daß jedem Nachgenießenden ein stilles inniges Jauchzen aus der befreiten Brust quillt.

Anhang

I. Zeugnisse

Die vorgesetzte Jahreszahl ist diejenige, auf welche die Zeugnisse weisen. Die Handschriften sind nur insofern berücksichtigt, als sie von Grillparzer selbst datiert sind. Einzelne Wiederholungen aus Kapitel II „Entstehung und Entwickelung" und V „Wirkung", mit denen diese Aufzählung korrespondiert, ließen sich nicht vermeiden.

Vor 1817.

1) „Ich nahm mir vor, mein nächstes Produkt ein Gegenstück dieses tollen Treibens werden zu lassen, und suchte daher, mit absichtlicher Vermeidung effektreicherer, seit lange vorbereiteter Stoffe, nach einem solchen, der es mir möglich machte, mich von den handelnden Personen zu trennen ... Ich verfiel auf Sappho." Brief an Adolf Müllner 1818. („Der Traum ein Leben" galt dem Dichter also unmittelbar nach der „Ahnfrau" als ein „lange vorbereiteter Stoff".)

1817.

2) Nach dem 5. September Niederschrift von J_2, Datierung der Handschrift.

3) 21. September Beginn der Niederschrift von A_1, Datierung der Handschrift.

4) Oktober. „Dem Vernehmen nach schreibt Hr. Grillparzer, der sein für die Hofschaubühne bestimmtes Trauerspiel ‚Sappho' bereits vollendet hat, nunmehr ein neues Stück für das Theater an der Wien, welches zu Hrn. Küstners Benefiz noch in diesem Jahre gegeben werden soll." Sammler 1817: 508, 23. Oktober.

5) 6. November. „Zur Einnahme des Herrn Küstner wird der geachtete vaterländische Dichter Grillparzer ein romantisches Schauspiel liefern. Der erste Akt soll bereits fertig und von großer Wirkung sein." Theaterzeitung 1817: 532, 6. November.

1818.

6) Frühjahr. „Die erste Idee dazu entstand in mir unmittelbar nach Aufführung der Sappho." Werke XVIII: 192 (1834). (Die Erinnerung spielt hier dem Dichter einen Streich.)

1820.

7) Herbst. Abdruck der Verse 1—442 (S. 111—125). (L)

1822.

8) „Drei Stücke leichterer Gattung sollen hintereinander gemacht werden. Als sfogo der übeln Laune, zur Unterhaltung: Die schöne Melusine; Drahomira; Des Lebens Schattenbild." Werke XII: 205.

1825/6.

9) Frühjahr 1825 bis März 1826. „Der Traum ein Leben" im Stoffverzeichnis. Werke XII: 210.

1826.

10) „Nach vielen Jahren — ich hatte eben die erste skizzierte Bearbeitung von Hero und Leander vollendet — fiel mir das längst Vergessene wieder in die Hände." Werke XVIII: 192 (1834). (Diese Notiz kann sich nur auf die definitive Inangriffnahme des Dramas beziehen. Wegen der Skizze zur „Hero" vergl. Tagebücher II: 55).

1827.

11) „Zum Traum ein Leben.

Durch die Mißstimmung bei der Ausführung haben die mittleren Akte das Traumartige verloren, das in der ursprünglichen Intention lag. Das Ganze bekommt immer mehr die Farbe einer Kriminalgeschichte." Tagebücher II: 64.

12) „Er war zugleich Zuseher und Schauspieler. Aber der Zuseher konnte nicht den Plan und Stoff des Stückes ändern, noch das Stück den Zuseher zum Mitspieler machen." Tagebücher II: 67. (Diese unerklärte Notiz mag sich auf Rustan beziehen, dessen Doppelrolle als Träumer und Objekt des Traumes der Dichter sich mit diesen Worten anschaulich gemacht hätte. Sie diente, im Zusammenhang mit Zeugnis 11, einem Versuche, das „Traumartige" kräftiger zu betonen.)

1829.

13) 19. Februar. „Zu dem Brouillon von ‚Traum ein Leben' gegriffen. Besseres Glück. Das Vorhandene hat mich mehr befriedigt als sonst. Einiges im dritten Akt schicklich verändert. Der letzte Akt hat sich noch nicht aufgetan. Übles Zeichen. Wenn eine Arbeit gelingen soll, muß sie mir gleich

von vorneherein mit der bestimmtesten Notwendigkeit dastehen. Wann wird wieder die Lust zu poetischen Hervorbringungen in mir erwachen?" Tagebücher II: 76.

14) 27. Februar. „Alte Papiere geordnet, nichts hervorgebracht." Tagebücher II: 81.

1830.

15) „Sonderbarer Gemütszustand. Eigenes Mißbilligen des kaum Hervorgebrachten. Sonst pflegte diese lästige Selbstkritik sich doch bis zur Vollendung einer Arbeit hinauszuschieben, nun aber drängt sie sich allmählich schon während derselben ein." Tagebücher II: 84.

16) „Die schonungsloseste Selbstkritik, die sich in früherer Zeit unmittelbar nach der Vollendung Platz machte, fing jetzt schon an, sich während der Arbeit einzustellen. Es war daher immer entweder die Schwierigkeit der Aufgabe oder die Heftigkeit des Anlaufs, was die Lust am Vollenden vor dem Schlusse nicht erkalten ließ." Werke XIX: 152.

17) „Wenn mich etwas verdroß und ich keine Lust zum Dichten hatte, so brauchte ich einen Stoff, der durch sich selbst mich aufregte; und so entstand ‚Der treue Diener', ‚Traum ein Leben' und alle." Adolf Foglar, Grillparzers Ansichten über Literatur, Bühne und Leben.[2] Stuttgart 1891. S. 40.

1831.

18) „Grillparzer vollendete das Stück [‚Der Traum ein Leben'] erst im Jahre 1831 und übergab es in demselben Jahre zugleich mit ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' dem damaligen Hoftheater-Sekretär und Dramaturgen Schreyvogel .... Schreyvogel wies Grillparzers Stück nicht zurück, wie es sich von selbst versteht, sondern Grillparzer nahm es zurück." Bauernfeld in Blätter für Literatur, Kunst und Kritik. 7. Februar 1835.

19) 9. Juli. „Grillparzer hat wieder ein neues Trauerspiel vollendet, welches auch bereits zur Aufführung vorliegt. Es ist betitelt: ‚Der Traum ein Leben' und bildet gleichsam einen Gegensatz zu der Calderonschen Tragödie: ‚Das Leben ein Traum'. Der Held schläft nämlich im ersten Aufzuge ein, und sein Traum bewahrheitet sich in den folgenden Akten [!]. Die Idee ist kühn und schön!" Theaterzeitung 9. Juli 1831.

20) 23. November. „Das Leben ein Tanz oder Der Tanz ein Leben." Walzer von Joh. Strauß, zum ersten Male beim Sperl aufgeführt. „Ein spaßhafter Titel in der Tat; aber es klingt immer noch besser als der grüblerische: Das Leben ein Traum oder: Der Traum ein Leben. Träumen, — tanzen? Sagt es nicht dasselbe in jedem Falle? Im Traume umtanzen uns Ideen, und im Tanze realisieren wir Träume." J. C. v. Braunthal in Theaterzeitung 1831: Nr. 147.

1832.

21) Herbst. „Die letzten drei Tage gehören zu den glücklicheren. Ruhe und Sammlung, so lange Fremdlinge in meinem Gemüte, kehren zurück. Ich habe meine Revision von Hero und Leander fortgesetzt; ob mit Glück, weiß ich nicht. Der Erfolg wird's lehren. Ich gedenke sodann den Traum ein Leben vorzunehmen und sogar an Rudolf II. zu gehen, wenn die Götter zustimmen. Noch ist die Gemütsverfassung wenig poetisch und mehr fleißig als gehoben. Aber wir wollen sehen." 27. Oktober 1832. Tageb. II: 114.

1833.

22) Jänner. „Grillparzer gab mir sein ‚Traum ein Leben'. Ich stimmte für die Aufführung. Er überließ es mir, so geb' ich's dem Deinhardstein." Bauernfelds Tagebuch. Jahrbuch V: 63.

23) Jänner. „Grillparzer erwies mir die Ehre, mir das Stück im Manuskript mitzuteilen. Die Gefährlichkeit des Stoffes und vor allem die Schwierigkeit, das Stück in Szene zu setzen, entging mir nicht, allein ich glaubte dennoch zur Aufführung raten zu sollen und übergab das Stück mit Grillparzers Zustimmung im Jänner 1833 ohne alle ‚Mühe' dem Herrn Vize-Direktor (seitdem auch Regierungsrat) Deinhardstein, welcher sich, wie billig, darüber freute und der Meinung war, es sei höchst wünschenswert, daß Grillparzer, der die Lust am Produzieren zum Teil verloren zu haben schien, durch einen günstigen Theatererfolg wieder zu schriftstellerischer Tätigkeit erweckt werden könnte." Bauernfeld in Blätter für Literatur, Kunst und Kritik. 7. Februar 1835.

24) 25. September. Von Deinhardstein bei der Zensur eingereicht. Notiz im Regiebuch des Burgtheaters.

25) 23. Oktober. Aufführung gestattet. Ebenda.

1834.

26) 27. Januar. „Das Grillparzersche Stück ‚Der Traum ein Leben' will die Exzellenz der Regie nicht überlassen, weil es viele Kosten verursacht und diese, wenn das Schauspiel mißfiele, nur durch die erste Einnahme wieder hereingebracht werden könnten. Ist diese Direktion nicht widerlich knauserig?" Costenoble, Aus dem alten Burgtheater 1818—1837. II: 179.

27) 13. März. „Im k. k. Hofburgtheater liegen eine beträchtliche Menge von Novitäten zur Aufführung bereit. Wir nennen davon nur .... Grillparzers ‚Traum ein Leben'." Theaterzeitung 1834: Nr. 52.

28) 25. Juni. Von Deinhardstein zum zweiten Male der Zensur eingereicht; unter demselben Datum erledigt. Notiz im Regiebuch des Burgtheaters.

29) 1. Juli. „Wird mein ‚Märchen im Traum‘ nicht daran kommen? Man hat mir gesagt, daß Grillparzers ähnliches Stück gegeben werden soll.“ Raupach an Deinhardstein. Deutsche Dichtung III: 218 (K. E. Franzos).

30) 19. August. „Die Hoftheaterdirektion hat einen Kostenanschlag für das neue Grillparzer'sche Märchen: ‚Der Traum ein Leben‘ begehrt. Stubenrauch bezifferte die Auslagen mit 3000 fl. Silber, worauf die Direktion 1900 fl. Konv.-Münze unter der Bedingung genehmigte, daß sämtliche Regisseure für den glücklichen Erfolg des Stückes eintreten.“ Costenoble, Aus dem alten Burgtheater II: 201. Costenobles Gutachten schließt: „‚Der Traum ein Leben‘ ist ein treffliches Produkt voll schöner Poesie, ist reich an Situationen und der gute Effekt wäre zu verbürgen; doch nur in der Voraussetzung, daß die Maschinerien ohne Störung funktionieren. Ereignet sich z. B. im Zelte bei der ersten Vorstellung das mindeste Stocken — das Märchen ist ernster Natur — so muß die Szene verloren gehen. Greift aber alles frisch ineinander, Verwandlungen und Spiel, woran nicht zu zweifeln ist, so wird dieses Stück sich stets auf dem Repertoire erhalten.“

31) 3. September. „Graf Czernin hat die Besetzung von ‚Traum ein Leben‘ dem Ermessen Grillparzers überlassen.“ Grillparzer schlug Anschütz für die Rolle Zangas vor und erklärte auf Deinhardsteins Einwendung, er kenne Laroche nicht. Costenoble II: 205.

32) „Grillparzers neues Trauerspiel ‚Der Traum ein Leben‘ wird im Hoftheater zur Darstellung vorbereitet und wahrscheinlich in den ersten Tagen des Monats Oktober auf dieser Bühne erscheinen. Löwe spielt die Hauptrolle.“ Theaterzeitung, 6. Sept. 1834.

33) 4. Oktober. Premiere. Kritiken: Vgl. Jahrbuch III: 262; Goedeke, Grundriß[2] VIII: 400, 402; Programm der Landesrealschule Znaim 1891. S. 10 ff. (Lorenz).

II. Handschriften

I. Gruppe (Wiener Stadtbibliothek)

J_1 (Signatur: Gedichte 211). Beschnittenes Oktavblättchen. 5 Zeilen beschrieben. Schriftzüge aus Grillparzers frühester Zeit. Auf der Rückseite:

$\frac{57115}{6538}$ Gefällssitzung.

ps. 12. d. M.

Protokoll der Unterenn
sischen Zoll Admaon in Zoll
sachen v. 9. v. M.

J_2 (E 35) Ein Heft „Erinnerungsblätter". Auf der ersten Seite: 5. Sept. 817 G. Unter verschiedenen Notizen und Entwürfen die 5 Zeilen von J_2 in späterer Fassung, unter der Aufschrift „Ismael".

II. Gruppe (Wiener Stadtbibliothek)

A_1 („Der Traum ein Leben"). 16 Foliofeiten, Papier wie das zweite „Ahnfrau"-Manuskript. Datiert vom 21. September 1817. Überschrieben „Traum und Wahrheit", korrigiert in „Des Lebens Schattenbilder". — Erste Niederschrift des 1. Aktes.

A_2 (ebenda). Heft von 32 Quartseiten. Papier und Schrift wie A_1. Sorgfältige Reinschrift. Überschrieben „Des Lebens Schattenbild", korrigiert in „Der Traum ein Leben". Am Rande oft irrige Bezeichnung jeder 50. Zeile und Numerierung der Szenen mit Bleistift. — Vers 1—612 (S. 111—132).

III. Gruppe (Wiener Stadtbibliothek)

Lose, in Quart gebrochene Foliobogen. Papier zum großen Teil übereinstimmend mit dem Hero-Manuskript VIII.

A_3 („Der Traum ein Leben"). Zwei Seiten. Auf der ersten Seite V. 592—612 (S. 131 f.), auf der zweiten zwei Versuche zu V. 968—973 (S. 146).

B_1 (ebenda). Ein Bogen (vier Seiten), V. 883—981 (S. 143—147).

B_2 (ebenda). 5 Bogen (20 Seiten), von dem letzten nur die erste Seite beschrieben. Von Grillparzer mit 1.—5. paginiert. Enthaltend den 2. Akt (V. 639—1165, S. 134—155).

C_1 (ebenda). Drei Bogen (12 Seiten), vom letzten nur 1½ Seiten beschrieben. Von Grillparzer mit III. 1.—3. bezeichnet. Enthaltend V. 1166 bis 1468 (S. 156—166).

C_2 (ebenda). 6 Bogen (24 Seiten), von Grillparzer III. α—ξ bezeichnet. Enthaltend den III. Akt (V. 1168—1942, S. 156—185).

C_3 (ebenda). Ein halber Bogen (2 Seiten). Enthaltend den Schluß des III. Aktes. (V. 1928—1940, S. 185).

C_4 (Studien, neu, Nr. 20). Ein halber Bogen (2 Seiten) mit 15. bezeichnet. Nur eine Seite beschrieben. Enthaltend V. 1262 — nach 1289 (S. 159).

D_1 („Der Traum ein Leben"). Ein Bogen (4 Seiten). Enthaltend, auf der ersten und mit der letzten Zeile auf der zweiten Seite V. 1943 bis 1954 (S. 186) in älterer Fassung, auf der dritten Seite V. 1959 bis 1965 (S. 186 f.) und V. 2358—2391 (S. 202—204).

D_2 (ebenda). Ein Bogen (4 Seiten). Zwei Seiten und zwei Zeilen der dritten beschrieben. Enthaltend V. 1943—2000 (S. 186—187).

D_3 (ebenda). 6 Bogen (24 Seiten), von Grillparzer IV. 1.—6. numeriert. Vom letzten Bogen nur die erste Seite und drei Zeilen der zweiten beschrieben. Enthaltend V. 1943—2357 (S. 186—202) und 2392 — nach 2540 (S. 204—210). Für die fehlenden Verse (2358—2391, siehe D_1) ist Raum gelassen.

D_4 (ebenda). Zwei Bogen (8 Seiten), die letzten 1½ Seiten unbeschrieben. Enthaltend nach 2540—2725 (S. 210—219).

D_5 (ebenda). Ein ganzer Bogen (4 Seiten). Nur wenige Verse enthaltend (V. 2064—2071, S. 191).

IV. Gruppe (Theatermanuskripte von fremder Hand)

R_1—R_3 (Archiv des Burgtheaters). Regiebücher des Burgtheaters aus den Jahren 1833—1834.

N (Nationalbibliothek Paris). Handschrift aus Heinrich Börnsteins Theaterbibliothek. (S. Tagebücher II: 211.)

Drucke

L. Expositions-Scenen aus der dramatischen Dichtung: Des Lebens Schattenbild. Von Grillparzer. In: Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde, hg. v. Lembert (W. Tremler), Wien 1821. S. 1—16. (Vers 1—442.)

W. Der Traum ein Leben. Dramatisches Mährchen in vier Aufzügen. Von Franz Grillparzer. Wien 1840. Verlag und Druck von J. B. Wallishausser. 8. 158 S.

S. Grillparzers sämtliche Werke. Fünfte Ausgabe in zwanzig Bänden. Hg. und mit Einleitungen versehen von August Sauer. Stuttgart (1892). 7. Bd. S. 109—222: Der Traum, ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen.

Die weiteren Ausgaben verzeichnet Goedekes Grundriß² VIII: 401.

Es ist möglich, nach inneren und äußeren Gründen die einzelnen Fragmente chronologisch zu ordnen. Tagebuchnotizen, Schrift- und Papier-Charakter, die Aufeinanderfolge der Verbesserungen und ihre Beziehung aufeinander, das Wirksamwerden literarischer Anregungen gestatten oft sichere Schlüsse zu ziehen.

Vor 1817.

J_1. Grillparzer war vom 20. Dezember 1813 bis zum 2. Mai 1815 in der Bankalgefällen-Administration in Österreich unter der Enns beschäftigt. Aus

diesem Amt stammt das Blatt, das sich leider nicht genau datieren läßt, da Jahr und Monat in dem Rubrum fehlen. Jedenfalls sind die Verse frühestens im Jahre 1814 niedergeschrieben. Grillparzer pflegte leeres Papier lange aufzuheben, so daß durch die Beschaffenheit desselben kein sicherer Schluß auf das Alter gezogen werden kann. Da aber dieses Blatt sich als ein aus dem Foliobogen geschnittenes Viertel darstellt, scheint es mir, daß die Niederschrift bald nach der Abfassung des (fehlerhaften oder nur skizzierten?) Protokolls anzusetzen ist; sie mag im Bureau selbst erfolgt sein — man denke an Grillparzers Satire „Das Prius"! — worauf Grillparzer erst das Blatt zerschnitt. In jedem Falle aber ist J_1 vor J_2, also vor 1817 anzusetzen.

1817.

J_2. Die erste Seite der Erinnerungsblätter ist 5. September 1817, die erste Niederschrift des Dramas 21. September 1817 datiert. J_2 fällt daher Mitte September 1817.

A_1. Beginn der Niederschrift 21. September 1817. Der erste Akt ist vor dem 6. November beendigt (Zeugnis 5). Die Handschrift weist wenige, gleichzeitige Verbesserungen auf.

1820.

A_2 dürfte die Vorlage für L gebildet haben, mit dem die Szeneneinteilung stimmt. Diese Vermutung wird dadurch bestärkt, daß der Schluß des Aktes hier fehlt; L druckte daher mit Recht nur die abgeschlossenen Szenen ab. Einzelne Korrekturen mit Bleistift und mit Tinte weichen von L ab, fallen also nach 1820.

1821—1826.

B_1. Rest der verlorenen ersten Niederschrift des 2. Aktes. Die Voraussetzungen stimmen mit

C_1, der ersten Fassung des dritten Aktes. — Die Argumente für diese Datierung sind im II. Kapitel (s. oben S. 46 ff.) auseinandergesetzt.

1826—1828.

B_2. Vollständige Überarbeitung des zweiten Aktes.

C_2. Vollständige Überarbeitung des dritten Aktes. — Beide Handschriften zwischen 1826 und 1827 (Zeugnisse 10, 11).

D_1. V. 1943—1954 werden um diese Zeit, vor Vollendung des 3. Aktes niedergeschrieben. Auf der dritten Seite sind die V. 1959—1965 viel später, die Verse 2358—2391 erst um 1830 (gleichzeitig mit D_3) niedergeschrieben.

D_2. Spätere Fassung der V. 1943—2000, fällt offenbar in den Winter 1828—29 (Zeugnis 13).

1829—1831.

D_3. Vierter Akt bis V. 2540 (Rustans Erwachen). Nach dem 27. Februar 1829 (Zeugnis 13).

D_4. An D_3 anschließend; die Bühnenweisung nach V. 2540 in beiden Handschriften, voneinander abweichend.

A_3 mit D_4 gleichzeitig. Einführung des Derwischs.

C_3 schließt sich an einen Einschub in C_2 an.

D_5 bildet für die Verse 2064 ff. den Übergang von D_3 zu R.

1833—1834.

C_4. Einziger Rest einer sorgfältigen Reinschrift, mit 15. paginiert; es ist die erste Seite des 15. vierseitig zu beschreibenden Bogens, der wohl zu dem verlorenen Bühnenmanuskript von Grillparzers Hand gehört. Der Bogen wurde nicht vollgeschrieben und offenbar durch einen anderen ersetzt.

R_1—R_3. Viele Schreibfehler, selbständige Änderungen der Regie. Im allgemeinen Repräsentanten der verlorenen Handschrift Grillparzers.

N. Fällt in dieselbe Kategorie.

III. Entwickelung des Textes

Die folgenden Mitteilungen aus den Handschriften haben den Zweck, das im II. Kapitel Ausgeführte zu erläutern und zu erhärten. Dort ist jedesmal auf die entsprechende Stelle hingewiesen. Der Abdruck soll jedermann die Entwickelung des Textes klar vor Augen stellen. Von links nach rechts sind die Hauptphasen nebeneinander gedruckt, die Korrekturen in den einzelnen Handschriften selbst sind in Anmerkungen zu finden, so daß die fortschreitende Entwickelung in jeder Kolonne von oben nach unten und von jeder Kolonne zur nächsten zu verfolgen ist. Fast alle nur sprachlichen und stilistischen Veränderungen sind beiseite gelassen, da es mir nicht tunlich schien, einer kritischen Ausgabe vorzugreifen, anderseits für die Besprechung eines einzelnen Dramas derlei Dinge nicht von Belang sind, die erst im Zusammenhalt mit allen übrigen Werken des Dichters zu Bedeutung gelangen können. Ebenso ist fast alles unberücksichtigt geblieben, was Grillparzer während der Niederschrift getilgt hat.

Einige Zeichen bedürfen der Erklärung: [ ] = gestrichen; *Kursiv* = schwer lesbar; t = Tinte; b = Bleistift.

Die Orthographie ist beibehalten, nur wurde m̄ in mm aufgelöst; die Interpunktion ist oft ergänzt.

A_1	A_2	S
[1] [Traum und Wahrheit.] 1) Dramatische Dichtung in 4 Aufzügen. Massud, [Landmann]. Mirza, seine Tochter. Rustan, sein Neffe. Zanga, [Neger]sklave. Der König von Samarkand. Gülnare, seine Tochter. [Sapor] 2), Kämmerling. Eine Erscheinung. Soldaten, Frauen und Volk.	[1] [Des Lebens Schattenbild.] 1) Dramatische Dichtung in 4 Aufzügen. Personen. Massud. Mirza, seine Tochter. Rustan, sein Neffe. Zanga, Sklave. 2) ——— Der König von Samarkand. Gülnare, seine Tochter. Osmin, Kämmerling. Eine alte Frau. Eine Erscheinung. Soldaten, Frauen und Volk.	[109] Der Traum, ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen. [110] Personen. Massud, ein reicher Landmann. Mirza, seine Tochter. Rustan, sein Neffe. Zanga, Negersklave. ——— Der König von Samarkand. Gülnare, seine Tochter. Der alte Kaleb (stumm). Karkhan. Der Mann vom Felsen. Ein altes Weib. Ein königlicher Kämmerer. Ein Hauptmann. Erster } Anführer. Zweiter } Eine Dienerin Gülnarens. Gefolge und Kämmerlinge des Königs. Frauen und Dienerinnen Gülnarens. Zwei Verwandte Karkhans. Zwei Knaben. Diener. Krieger. Volk beiderlei Geschlechts.
1) Des Lebens Schattenbilder t. 2) Osmin t.	1) Der Traum ein Leben t. 2) Expositions-Scenen aus der dramatischen Dichtung: Des Lebens Schattenbild. Von Grillparzer. Personen. Massud. Mirza, seine Tochter. Rustan, sein Neffe. Zanga, Sklave. L	

A_1	A_2	S
Erster Aufzug.		
[2] 60 Und mich tödtet hier die Angst. — Jener Jäger, [Osmin] 1) ist's	[5] 61 Und mich tödtet hier die Angst. — 1) [Jener] 2) Jäger, Kaleb ist's.	[112] 61 Und mich tötet hier die Angst. — [113] Jener Jäger, Kaleb ist's.
[4] 121 [Dieser Schwarze, dieser Zanga, Glaubt, er trägt die [meiste] Schuld] 2)	[8] 121 Glaubt, mein Vater, dieser Sklave, Zanga, er trägt alle Schuld.	[115] 121 Glaubt, mein Vater, dieser Sklave, Zanga, er trägt alle Schuld.
[6] 177 Mir sagte Unsers Nachbars Kosru Sohn, Der erst heimgekehrt vom Walde, Rustan habe Streit gehabt Auf der Jagd mit einem Waidmann.	[11] 178 Mir sagte Unsers Nachbars Kosru Sohn, Der erst heimgekehrt vom Walde, 3) Rustan habe Streit erhoben Auf der Jagd mit einem Waidmann.	[117] 178 Dein Derwisch, Der besorgte, fromme Mann, Der dort haust in jenem Walde, Sandte kaum nur schnelle Botschaft, Mir zu melden, daß man sage, Rustan habe Streit erhoben Auf der Jagd mit einem Weidmann.
[10] 362 [Noch war alles stumm und still, Keiner sich entschließen will. Wandelt [mich] 3) die Furcht [schon] 4) an, 365 'S wär' mit Schauen schon gethan. Da hört man Trompetenklingen Von dem Feind herüber dringen Und ein Ringen und ein Weben Sah am Flügel man erheben,	S (A_2 im allgemeinen = S) [123] 381 Und als nun erschallt das Zeichen, Beide Heere sich erreichen, Brust an Brust, Götterlust!	

A_1	A_2
1) Kaleb t. 2) Schuld allein t. Glaubt, mein Vater, dieser Sklave, Zanga, er trägt alle Schuld. t. 3) fast t. 4) mich t.	1) Folgt am Rande b: O *der alte* Wundermann Hat *mirs* oft und oft verkündet, Er vergißt dich und verläßt dich. 2) Dort b. 3) Dein Derwisch, Der besorgte *fromme* Mann, Sandte kaum nur *für dein* . . . b.

A_1	S
370 Als wollt' sich der Staub beleben. Und es nahet, weiter, weiter! Brüder! das ist uns gemeint. Seht ihr Roße, seht ihr Reiter? Hoch die Waffen! An den Feind! 375 Jetzt auch unsre Hörner schmettern, Gluth sich durch die Adern goß Und gleich donnerschwangern Wettern Trifft sich jetzt der Heere Stoß.] 1) Herüber, hinüber, 380 Jetzt Feinde, jetzt Brüder Streckt Mordgeschoß 2) nieder; Empfangen und geben Den Tod und das Leben Im wechselnden 3) Tausch 385 Im glühenden 4) Rausch. [11] Die Lüfte erschüttert, Die Erde erzittert Von Pferdegestampf, Vom 5) tobenden Kampf! [„Erbarmen! Erbarmen!“ 390 „Das flehst du von mir? Zu Boden mit dir!“ Hörst des Freundes Stimme Tief unter den Hufen Um Mitleid rufen? 395 „Ein andermal, In der Götter Saal!	385 Herüber, hinüber, Jetzt Feinde, jetzt Brüder Streckt der Mordstahl nieder; Empfangen und geben Den Tod und das Leben 390 Im wechselnden Tausch, Wild taumelnd im Rausch. Die Lüfte erschüttert, Die Erde zittert Von Pferdegestampf, 395 Laut toset der Kampf,

1) 362–378] Und als jetzt (nun A_2) erschallt das Zeichen,
Beide Heere sich erreichen,
Brust an Brust,
Götterlust! t.
2) der Mordstahl A_2 b.
3) In wechselndem A_2, L.
4) In glühendem A_2, L.
5) Im A_2, L.

A_1	S
Jetzt gilt es, den Feind zu erreichen!“ 1) Und dem Roße die Sporn, Ueber ihn hin nach vorn 400 Ueber Feindes und Freundes Leichen; Der Gegner wankt. Den Göttern gedankt! Laßt mit doppelter Kraft ihn uns packen! Er fliehet und jach 405 Unsre Reiter ihm nach, Der blutige Speer ihm im Nacken!] 2)	396 Die Gegner, sie wanken, Die Gegner, sie weichen, Wir, mutig und jach, Den Fliehenden nach, 400 Ueber Freundes und Feindes Leichen.
416 [Viktoria! Ertönt es da, Viktoria!] 3)	405 Sieg! rufet es: Sieg! Herr, das heißt Leben! Es lebe der Krieg!
[12] **Zanga.** 450 Herr! — Er geht! — Ich will es auch. Thor, daß ich Verliebten pred'ge! Ei, an Thatkraft fehlt's ihm nicht, Doch der Wille, ja der Wille! Deut' mir Ein's der Liebe Werke,	[125] **Zanga.** 438 Deut' mir eins der Liebe Werke,

1) Motiv von Uhlands „Gutem Kameraden“.

2) 389—406] Und jetzt ist's geschehn.
Die Gegner, sie wanken,
Die Gegner, sie weichen,
Und muthig und jach
Wir den Fliehenden nach
Ueber Freundes und Feindes Leichen! t.
Die Gegner, sie wanken,
[21] 395 Die Gegner, sie weichen,
Wir, muthig und jach,
Den Fliehenden nach,
Ueber Freundes und Feindes Leichen! A_2.

3) Sieg! rufet es: Sieg!
Herr, das heißt leben! Es lebe der Krieg! t.

A_2b am Rande	S
[26] 500 *Mischte* Euern 1) Namen auch *wohl* In die plappernden Gespräche.	[127] 501 Und was denn des Zeugs noch mehr.

A_1 (A_2 591 ff. im allgemeinen = A_1)	S (A_2 1) im allgemeinen = S)
[16] **Mirza.** 608 Vater! **Massud.** Stille! Komm mein Kind! **Rustan.** Glaubst du, Mirza — **Massud.** Still auch du! 610 Wozu Wort'? 2) es spricht die That! **Rustan.** Bald sollt ihr mich anders kennen. **Massud.** Umso besser! Jetzt genug. Mirza, komm! du, Zanga, auch. 3) Mit sich selbst geh er zu Rathe.	[131] **Mirza.** 592 Vater! Nur dies einz'ge Wort. Rustan! jener alte Derwisch, Der dort wohnt in nahen Bergen, 595 Und den du, ich weiß, nicht liebst, Ja, kaum einmal wolltest sehen, Während er besorgt um dich; Er versprach mir, heut' zu kommen, Und nur erst glaubt' ich zu hören 600 Seines Saitenspieles Ton, Das er führt auf allen Wegen. O, versprich mir, eh' du scheidest, Ihn zu hören, ihn zu sprechen; Erst, wenn fruchtlos, zieh mit Gott. **Rustan.** 605 Und wozu? **Mirza.** Die letzte Bitte! **Rustan.** Kommt er morgen früh genug, Mag er wie die andern sprechen. **Massud.** Nur zur Ruh! Laß ihn sich selbst. Jedem Sprecher fehlt die Sprache, 610 Fehlt dem Hörenden das Ohr. Gute Nacht denn. (Er geht mit Mirza.)

1) = Mirzas. 2) Worte nicht, A_2. 3) auch, Zanga, du. A_2.	1) [1] 592–593] **M.** 1 Rustan! nur noch dieses Wort. Jener gute, alte Derwisch — — — — — — — 595] 6 [Und der sorglich doch für] A_3 Während er besorgt um t dich. — — — — — — 611] 20 Gute Nacht denn **R.** Zanga! **Zanga.** Wohl. A_3.

A₁

Rustan.
615 [Lebt denn wohl!] 1) Zanga, die Pferde!
Zanga. Ja, 2) sobald der Morgen graut.
(alle bis auf Rustan ab.) 3)

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

4) 624 Trüb ist's um mich her und düster.
625 Summend schwärmen die Gedanken,
Bienen gleich, zur engen Zelle,
Sich vermischend, sich verwirrend
In dem vielbewegten Schwarm.
Ich bin müd, — die Glieder wanken,
630 Schlaffheit kriecht durch alle Adern
Und die Augen sinken zu.
Ich will ruhn — dort jenes Lager —
Nimm mich auf zum Letztenmale!
Morgen ruh ich weit von hier.
(sich niederlegend:)
635 Schlummer komm, ich rufe dir!

Sanfte Musik ertönt. R. entschlummert. Hinter seinem Bette erhebt sich eine schwarz gekleidete Gestalt, die, sich vorbeugend, den Schleier über sein Haupt breitet. Die Hinterwand der Hütte verschwindet, und es zeigt sich eine freie Gegend, wie zu Anfang des zweiten Aktes. Der Vorhang fällt.

1) Lebt denn wohl!
Massud.
Wir sehn uns morgen,
Eh du gehst, drum keinen Abschied. t, A₂.
Mirza, komm! t Ihr kommt mit! A₂.
(sie gehen.) t.
2) Ei A₂.
3) (mit den Andern ab.) A₂.
4) Vorher eingeschoben:
[Fast bin ich mir selber gram.
Wie dacht' ich mir meine Freude,
Wenn es mir einmal vergönnt,
Zu vollführen meine Wünsche!] t.

S

[132] **Mirza.** Rustan!
Rustan. Zanga!
612 Morgen früh die Pferde!
Zanga. Wohl! (Er folgt den beiden. Alle drei ab.)

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

620 Ich bin müd' — die Stirne drückt,
Mattigkeit beschleicht die Glieder. (Nach dem Lager blickend.)
Nun, wohlan! Noch einmal ruhn
In dem dumpfen Raum der Hütte,
Kräfte sammeln künft'gen Taten,
625 Dann befreit auf immerdar.
(Er sitzt auf dem Ruhebette, Harfentöne erklingen von außen.)
Horch! — Was ist das? — Harfentöne?
Wohl der alte Klimprer nah'!
(In halbliegender Stellung, mit dem Oberleibe aufgerichtet. Er spricht die Worte des Gesanges nach, die sich jetzt mit den Harfentönen verbinden.)
„Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schar,
630 Schatten Worte, Wünsche, Taten,
Die Gedanken nur sind wahr
Und die Liebe, die du fühlest,
Und das Gute, das du tust;
Und kein Wachen, als im Schlafe,
635 Wenn du einst im Grabe ruhst."
[133] Possen! Possen! Andre Bilder
Werden hier im Innern wach!
(Er sinkt zurück. Die Harfentöne währen fort.)
König! — Zanga! — Waffen! Waffen!
(Mehrstimmige leise Musik greift in die Harfentöne ein. — Zu des Bettes Häupten und Füßen tauchen zwei Knaben auf. Der eine, bunt gekleidet, mit verlöschter Fackel; der zweite in braunem Gewande, mit brennender. Über Rustans Bette hin nähern sie einander die Fackeln. Die des Buntgekleideten entzündet sich, der Dunkle verlöscht die seine gegen die Erde. — Da öffnet sich die Wand des Hintergrundes. Wolken verhüllen die Aussicht. Sie heben sich. Die Gegend, in der der zweite Akt spielt, wird sichtbar, von Schleiern bedeckt. Auch diese schwinden; ein erster, ein zweiter. Die Gegend liegt offen da. Neben dem im Vorgrunde stehenden Palmbaume hebt sich in weiten Ringen eine große, goldglänzende Schlange, bis zu seinen untersten Blättern hinanstrebend, nach und nach empor. — Rustan macht eine Bewegung im Schlafe.)

Zweiter Aufzug.

B₁ [1])

[1] **Gülnare** (zurückschaudernd)
1 Ah!
König. So graus! Und dort mein Retter,
Ja, der heldenkühne Mann
Hat die schöne That gethan,
Eigne Sicherheit vergessend,
5 Kraft mit Kraft im Kampfe messend,
Ohne Zagen, ohne Wank.
Gülnare. Fremder Mann, nehmt meinen Dank.

König. Wie so kalt! Gilt dir nicht mehr
Eines Vaters theures Leben,
10 Und in diesem Augenblick,
Wo von Feinden rings umgeben,
All dein Heil und all dein Glück
Eingeschloßen in dieß Leben?
Gülnare. (Auf ihren Vater zueilend.)
O mein Vater!
König. Nicht zu mir!
15 Dort, zu ihm mit deinen Worten,
Der des Todes grause Pforten
Mir verschloßen, mir und dir.
Wenn nicht jener Chan von Tiflis,
Einst dein Freier, nun dein Feind,

1) Seite 1 am Rande b:
Soll der König nicht etwas abergläubisch seyn und Vorbedeutungen *glaubend?* Das gäb ....

B₂ [1])

[8] **Gülnare** (mit der Hand die Augen bedeckend).
239 Ah!
[**König.** Entfernt dies Schreckbild.
Gülnare. Nein!
240 Stark [und männlich][2]) will ich seyn!][3])
[9] Gülnare (vorkommend)
Glaub nur nicht, mein edler Fremdling,
Daß ein schwach erbärmlich [Mädchen][4])
[Gar so weit ich] hinter dir.[5])
— — — — — — — — — —
246 Oft hat man mich wohl gesehen
Männlich die Gefahr bestehen,
Eine Gleiche stand ich ihr.
Doch das Widrige [zu schauen][6])
250 [Regt mir an ein innres Grauen][7])
[Und entfremdet][8]) mich von mir.
Und doch schafft's nicht fort, es bleibe,
Selbst bezwingen will ich mich.

Nun zu dir, mein edler Retter,
255 Der mit seines Armes Walten,
Alles, alles mir erhalten,
Was der Armen übrig blieb.
Rings von Feindesmacht umgeben,
Von verschmähter Liebe Trutz,

1) Seite 1 am Rande b:
Wie wenn Gülnare Anfangs ganz Feuer u. Lebhaftigkeit wäre u. erst, wenn ihr Vater eine Verbindung erwähnt, plötzlich umgestimmt u. kalt würde.
2) entschlossen t.
3) gestrichen b.
4) Weib t.
5) hinter dir so fern ich bleib t.
6) den Grauen t.
7) So verwirklicht anzuschauen t.
8) Nimmt entfremdend t.

S

[143] **Gülnare** (mit der Hand die Augen bedeckend)
883 Ah!
König. Entfernt dies Schreckbild!
Gülnare. Nein,
Stark, entschlossen will ich sein.
(Nach vorn kommend.)
885 Glaub' nur nicht, mein edler Fremdling,
Daß, ein schwach erbärmlich Weib,
Hinter dir so fern ich bleib'.

Oft hat man mich wohl gesehen
Männlich die Gefahr bestehen,
[144] 890 Eine Gleiche stand ich ihr;
Doch das Widrige, den Grauen
So verwirklicht anzuschauen,
Nimmt entfremdend mich von mir.
Und doch schafft's nicht fort, es bleibe,
895 Selbst bezwingen will ich mich.

Nun zu dir, mein edler Retter,
Der mit seines Armes Walten
Alles, alles mir erhalten,
Was der Schwachen übrigblieb.
900 Rings von Feindesmacht umgeben,
Von verschmähter Liebe Trutz,

B1

20 Der in mächt'gen Heeres Mitten
Unsre Gränzen überschritten,
Hundert Völker, stark vereint,
Wenn nicht heut noch Hand und Thron
Er sich hohlt als blutgen Lohn,
25 Dankst du's dieses Mannes Walten,
Der den Schützer dir erhalten.

Gülnare. Sieh, ich reich' ihm meine Hand!
Rustan (sich auf ein Knie niederlaßend).
Herrin, in den Staub gebannt —
Gülnare. Doch er spricht nicht!
König. Sprechen! Sprechen!
30 Ward gesprochen nicht genug?
Kamen sie nicht aller Orten
Rings herbei mit großen Worten,
[2] Warben, prahlten, kühn bereit,
Aber da Gefahr gekommen,
35 Krieg[1]) des Friedens[2]) Platz genommen,
Hat ein Windstoß sie zerstreut.

1) Kampf b.
2) Feste b.

B2

260 War hier dieses [Mannes][1]) Leben
Einz'ge Stütze, all mein Schutz.
Und der Drache bleckt die Zähne
Und es war um ihn geschehn,
Da — sey Dank dir diese Thräne —
265 Streckt[2]) sich eines Armes Sehne
Und das Unthier muß vergehn.
Vater, schau, so sehen Helden,
Vater, schau, so [sieht][3]) ein Mann,
Was uns alte [Bücher][4]) melden,
270 Schau es hier verwirklicht an.
Rustan (leise).
Kohlen, Zanga, glüh'nde Kohlen!
Zanga (ebenso).
Laßt die Furcht den Henker hohlen!
Gülnare.
Und[5]) du sprichst nicht, und[5]) du schweigst?
Rustan (auf die Knie stürzend).
Herrin, o ich bin [vernichtet][6])!
König (entschuldigend zu Gülnare).
275 Wohl das Neue unsers Anblicks —!
[10] **Gülnare.** Laß ihn, Vater, es erquickt mich,
Einen Mann beschämt[7]) zu sehn.
O ich sah sie brüstend gehn,
Mit gebunsn'en Worten prahlend,
280 Mit Versprechen Thaten zahlend,
Und kam der Erfüllung Zeit,
Wie war Held und That so weit.

1) mir dieses Greises t, des greisen Vaters b.
2) Hebt b.
3) blickt t.
4) Sagen t, Lieder b.
5) Doch b.
6) — ich darf nicht t.
7) Schamhaft einen Mann b.

S

War mir dieses Greises Leben
Einz'ge Stütze, all mein Schutz.
Und der Drache bleckt die Zähne,
905 Und es war um ihn geschehn;
Da — o, lohn' es diese Träne! —
Hebt sich eines Armes Sehne,
Und das Untier muß vergehn.
Vater, schau', so sehen Helden!
910 Vater, schau', so blickt ein Mann!
Was uns alte Lieder melden,
Schau' es hier verwirklicht an!
Rustan (leise).
Kohlen, Zanga, glühnde Kohlen!
Zanga (ebenso).
Laßt die Furcht den Henker holen!
Gülnare.
915 Doch, du sprichst nicht? Doch, du schweigest?
Rustan (auf die Knie stürzend).
Herrin, o, ich bin vernichtet!
König (entschuldigend zu Gülnare).
Wohl das Neue unsers Anblicks. —
Gülnare. Laß ihn, Vater! Es erquickt mich,
[145] Einen Mann verschämt zu sehn!
920 O, ich sah sie brüstend gehn,
Mit gebunsnen Worten prahlend,
Mit Versprechen Taten zahlend;
Doch, kam der Erfüllung Zeit,
Wie war Held und Tat so weit!

Dieser Mann kommt wie von oben
In der Zeit der höchsten Noth,
Thut, was ihm sein Herz geboth,
40 Und verstummt, wenn wir ihn loben.
Tochter, Tochter, wüßtest du,
Was verfolgt von der Gefahr,
Da der Schreck sein Vorrecht übte,
Ich gebildet für Gelübde,
45 Dieser Blick, der Kälte zeigt,[1])
Wär' dem Jüngling mehr geneigt.
Gülnare. Fühlt denn der nur, der nicht schweigt?
König. Schwur in jenen Augenblicken,
Meinem Retter — käme Rettung —
50 In der Zukunft hellern Tagen,
Nichts, mein Kind, nichts zu versagen,
Wär's das Höchste, wär es auch —
Gülnare. Vater, wahrt des Mundes Hauch.
König. Nun wohlan, so laß uns schweigen,
55 Und erwarten, was zu thun.
zu Rustan.
Edler Mann, steh auf vom Boden;
Wen sein Handeln so erhebt,
Ziemt, daß er nach aufwärts strebt.
Laß uns ganz dein Wesen kennen,
60 Mögest Stamm und Namen nennen.
Tochter, Tochter, wunderbar!
Stellt er nicht die Zeit dir dar,
Nicht die Zeit, die einst gewesen,
Und von der wir staunend lesen,
65 Wo noch Helden höhern Stammes
Die befreite Welt durchzogen,
Wo ein Rustan, weitbekannt
In der Parsen Fabelland —

1) den Stolz erzeugt b.

Dieser kommt uns, [wie][1]) von oben,
In der Stunde der Gefahr,
285 Thut, was seiner würdig war,
Und verstummt, wenn wir ihn loben.[2])

287 Vater, sag' es [nur][3]) fürwahr,
Stellt er nicht die Zeit dir dar,
Nicht die Zeit, die einst gewesen
290 Und von der wir staunend lesen,
Wo noch Helden, höhern Stammes,
Wo ein Rustan, weitbekannt
In der Parsen Fabelland —

1) als t.
2) am Rande b: Einen nur kenn' ich vergleichbar
Diesem Mann, doch er ist fern
Und in *unbetretner Wüste*
Hält ihn ein *erzürnter Stern.*
3) selbst t.

925 Dieser kommt uns, als von oben,
In der Stunde der Gefahr,
Tut, was seiner würdig war,
Und verstummt, wenn wir ihn loben.

929 Vater, sag' es selbst! fürwahr,
930 Stellt er nicht die Zeit dir dar,
Nicht die Zeit, die einst gewesen,
Und von der wir staunend lesen,
Wo noch Helden höhern Stammes,
Wo ein Rustan, weitbekannt
935 In der Parsen Fabelland —?

B₁

Zanga. Rustan ist auch er genannt.
König.
70 Rustan! Hörst du, Tochter? Rustan!
[3] Und was, Fremdling, führt dich her?
Rustan. Dienste such ich hier im Heer.
König. Dienst im Heere?

Gülnare. Nun, mein Vater,
Anlaß voll, um ihn zu lohnen.
75 Denn, indeß wir nach dir suchten,
Kamen Bothen, raschen Laufs,
Meldend, daß der Fürst von Tiflis,
All sein Heer in Eins gezogen,
Nahe auf des Krieges Wogen
80 Und nicht fern mehr unsrer Stadt.
König. Ist es doch, als ob im Leben
Augenblicke sich ergäben,
Wo ein Strahl wie Himmels-Licht
Durch auf Eine Stelle bricht,
85 Sie erhellt, umstrahlt, entzündet,
Und als Gottes Pfad verkündet.
Dieser Jüngling streift im Wald,
Sieht und rettet alsobald,
[Kaum] sucht Dienst [er] in [dem] Heer[1])
90 Sieh da[2]) kommen Bothen schwer,
Kündend, eh er ausgesprochen,
Daß der Feind die Ruh gebrochen.
Und das all in dieser Zeit,
Wo kein [Retter][3]) weit und breit,
95 Wo die Furcht mein Volk entmannt,
[Eigne Kraft dem] Alter [schwand][4]),

1) Sucht kaum Dienst in meinem Heer t.
2) Und es b.
3) Helfer t.
4) Alter mir das Schwert entwand t.

B₂

Zanga. Rustan ist auch er genannt.
Gülnare.
295 Rustan! Hörst du Vater? Rustan!
O die Zeiten sind noch immer,
Wo, wenn Menschenkräfte enden,
Götter ihre Hilfe senden.
Er kommt uns von ihrer [Huld][1]).
zu ihrem Vater
300 Und so wird gefaßt dich finden,
Was nur eben Bothen künden:
Jener stolze Chan von Tiflis,
Mein Bewerber und mein Feind,
Hat in mächt'gen Heeres Mitten
305 Unsre Gränzen überschritten,
Hundert Völker kühn[2]) vereint,
Weil er hilflos uns vermeint.
auf Rustan zeigend
Hier die Hilfe! Hier der Hort!

1) Hand t.
2) stolz b.

S

Zanga. Rustan ist auch er genannt.
Gülnare.
Rustan! Hörst du, Vater? — Rustan!
O, die Zeiten sind noch immer,
Wo, wenn Menschenkräfte enden,
940 Götter ihre Hilfe senden.
Er kommt uns von ihrer Hand.
(Zu ihrem Vater.)
Und so wird gefaßt dich finden,
Was soeben Boten künden:
Jener blut'ge Chan von Tiflis,
945 Mein Bewerber und mein Feind,
Hat in mächt'gen Heeres Mitten
Unsre Grenzen überschritten,
Hundert Völker stolz vereint,
Weil er hilflos uns vermeint.
(Auf Rustan zeigend.)
950 Hier die Hilfe! Hier der Hort!

Alle, die [Ergebung][1]) logen,
[Hin][2]) zu meinem Feind gezogen.
[Sey's][3])! Ich nehme frohen Blicks,
100 Freund, dich an als Pfand des Glücks
Und aus dieses Waldes Gründen,
Wo, ein Wunder, wir dich finden,
Unter meiner Krieger Chor
Tritt, ein Wunder, du hervor.
105 Steh mit mir an ihrer Spitze,
Trage meiner Herrschaft Blitze
Und am Abend, wo der Feind
Unsrer Schwerter harten Schlägen,
Meines Volkes Kraft [erlegen][4]),
[4]
110 Sprich da, wie dein Herz es meint,
[Was dein Streben][5]), was du möchtest,
Was als wünschenswerth du dächtest,
Und bei meiner Krone Ruhm,
[Mensch][6]), es sey dein Eigenthum.

Gülnare.
115 Laß uns gehn, der Abend dunkelt.
König. Ich versteh dich und es sey.
zu Rustan
Doch du folgst uns. Deine Diener,
Deine Pferde, dein Gepäcke —?
Zanga. Alles dort im nahen Wald.

1) mir Treue t.
2) Fort t.
3) Wohl t.
4) 109] Meines Volks erneuter Kraft,
Deines *Namens* Macht erlegen t.
5) Dein Verlangen t.
6) Sohn t.

309 Stell' ihn an des Heeres [1]) Spitze,
310 Laß ihn tragen deine Blitze,
Muth sein Athem, That sein Wort.
Und die Deinen, neu ermuthet,
Sehn mit Neid, wenn einer blutet,
[Stürmen vorwärts, fort und fort][2])
[11] zu Rustan
315 Sey mein Schützer, sey mein Ritter[3]),
Banne diese [Ungewitter][4])
Und der glänzend neue Tag
Bringt dir dar, was er vermag.

König. Sprichst du doch, als hättest du
320 Sie vernommen, die Gelübde,
Die ich that in der Gefahr;
Dem Erretter — käme Rettung —
Schwor [ich, nichts][5]), ich nichts zu weigern,
Und wenn es das Höchste war.
325 Du erröthest, du verstehst mich.
Gülnare. Vater, komm und laß uns gehn.
[**König.** Nun wohlan. Du Rustan, folge.
Deine Diener, deine Pferde —
Zanga. Herr, sie stehn im nächsten Wald.

1) an deiner Treuen b.
2) [Und] sein Beispiel [reißt sie] fort geändert in: Alles reißt sein Beispiel fort t.
3) Retter t.
4) dunklen Wetter t.
5) als Lohn t.

Stell' ihn an der Treuen Spitze,
Laß ihn tragen deine Blitze!
Mut sein Atem, Tat sein Wort;
Und die Deinen, neu ermutet,
[146]
955 Sehn mit Neid, wenn einer blutet,
Und sein Beispiel reißt sie fort. (Zu Rustan.)
Sei mein Schützer, sei mein Retter,
Banne diese dunklen Wetter,
(nach und nach langsamer sprechend)
Und der glänzend neue Tag
960 Bringt dir dar, was er vermag.
König (halblaut).
Sprichst du doch, als hättest du
Sie vernommen, die Gelübde,
Die ich tat in der Gefahr:
Dem Erretter, käme Rettung,
965 Schwur ich, nichts, ich nichts zu weigern,
Und wenn es das Höchste war. —
Du errötest? — Du verstehst mich?
Gülnare. Vater, komm und laß uns gehn!
König. Nun so karg, und erst so warm?
Warst du hier an meiner Stelle,
Dünkte jeder Lohn dir arm.

B_1

König.
130 Sammle sie und folg uns bald.
Komm Gülnare!
In die Nähe der erlegten Schlange kommend, schaudert Gülnare zurück.
Schon der Anblick
Regt dir an so tiefe Schauer
Und den Mächt'gen — der's gethan,
[Siehst][1] du frost'gen Blickes an.
135 Sieh, hier kam ich, keuchend, fliehend,
Jenes Unthier mein Gefolg,
Keine Wehr als meinen Dolch.

[1]) Schaust t.

B_2

König.
330 [Rufe][1]) sie und folg' [uns][2]) bald.
Gülnare. Eh wir gehn, laßt mich die Gegend,
Laßt den Umkreis mich betrachten,
Der so vieles mir gebroht.[3])

König. Hier kam ich und floh den Tod,
335 Jenes Unthier mein Gefolg,
Keine Wehr als meinen Dolch.

[1]) Sammle t.
[2]) folge t.
[3]) Zahl für Hohes nicht das Höchste,
Laß durch Herolde ausrufen.

Zahl für Hohes nicht das Höchste,
Noch ist Gold dein, sind die Schätze,
Mindres auch genügt als Lohn.
König. O warst du an meiner Stelle,
Schien der reichste Lohn dir arm.

Kommt dann der, ach! den ich meine,
Nehm' der Sieger *hin das Seine.* am Rande b.

[2]
22 Wer ein Kleinod hat gefunden,
Das ein anderer verlor,
Mag bei höchster Großmuth Walten
25 Nur mit einem Theile schalten,
Herr, denn sollt' ers ganz behalten,
Wär's verloren wie zuvor. A_3.

K. Nun so karg und erst so warm?
30 Warst du hier an meiner Stelle
Dünkte jeder Lohn dir arm.
G. (umgewendet).
O die grause Schreckensstelle!
K. Sieh um dich, du stehst im Umkreis,
Der so vieles [mir] uns gedroht. A_3.

S

Gülnare (nach rückwärts gewendet, wie ablenkend).
Und wo ist · wo ist die Stelle,
Die so vieles mir gedroht?

König. Dort kam ich und floh den Tod,
Jene Schlange mein Gefolg',
Keine Wehr als meinen Dolch.

Zanga. Seht, hier liegt er noch am Boden,
Reich besetzt mit edlen Steinen.
er hebt den Dolch auf und übergiebt ihn seinem Herrn,
der ihn dem König darreicht.
König (mit ablehnender Geberde).
130 Zähl', was mein ist, zu dem deinen!
Zahlt ich mit so armen Steinen
Wohl so glänzenden Erfolg?

Zanga. Seht, hier liegt er noch am Boden,
Reich besetzt mit edlen Steinen.
(er hebt den Dolch auf und [reicht][1]) ihn seinem Herrn,
der ihn dem Könige überreicht.)
König (mit ablehnender Geberde)
Zähl', was mein ist, zu dem Deinen.
340 Zahlt' ich mit so armen Steinen
So beglückenden Erfolg?

[12] **Gülnare.**
361 [O][2]) des Anblicks Nachtgewalt[3])
Übt von neuem seine [Rechte][4]).
O verzeih' es dem Geschlechte,
Das der Seele Kraft bezwingt,
365 [Weibisch][5]) solche Schauer bringt.
[Gib die Hand][6]) mir, gib die Rechte,
Vor dem Todten schütze mich,
Lebt' es noch, ich zagte nicht.

Zanga.
370 Das Prinzeßchen [ist][7]) gefangen.
Thut doch kaum[8]) ein bischen scheu,
Glüht vor [Dank][9]) und vor Verlangen.

1) gibt t.
2) Ha t.
3) Korrigiert in Nachgewalt R_1, Nachgewalt, korrigiert in Nachtgewalt R_2, Nachgewalt W und alle Ausgaben bis S.
4) Mächte t Rechte R_1, W.
5) Kindisch t.
6) Reich den Arm t.
7) hat t.
8) zwar noch b.
9) Lust t, Kämpft mit Stolz b.

Zanga. Seht, hier liegt er noch am Boden,
Reich besetzt mit edlen Steinen.
(Er hebt den Dolch auf und gibt ihn seinem Herrn,
der ihn dem Könige überreicht.)
König (mit ablehnender Gebärde).
Zähl', was mein ist, zu dem Deinen!
[147]
980 Zahlt' ich mit so armen Steinen
So beglückenden Erfolg?

[148] **Gülnare.**
1003 O, des Anblicks Nachtgewalt
Übt von neuem seine Mächte.
1005 O, verzeih es dem Geschlechte,
Das der Seele Kraft bezwingt,
Kindisch solche Schauer bringt.
König. Reich' den Arm ihr, gib die Rechte.
Gülnare. Vor dem Toten schütze mich;
1010 Lebt' es noch, ich zagte nicht.

Zanga.
1012 Das Prinzeßchen hat gefangen.
Tat zwar noch ein bißchen scheu,
Kämpft noch Stolz mit dem Verlangen.

Dritter Aufzug.

C_1

[1]
Offener Platz in Samarkand. Die ersten Kulissen des Vorgrundes bilden ein kostbares Zelt, dessen hintere Vorhänge [aufgezogen][1]) sind und die freie Aussicht gestatten. Der Platz selbst von beiden Seiten mit Volk jedes Geschlechts und Alters besetzt.

Jubelruf, kriegerische Musik, Truppenaufzüge, Tanz wenn möglich.

Volk. Heil dem Sieger!
Heil dem König!
Rustan! Rustan! — [Heil][2]) Gülnare!

Der König kommt, zu beiden Seiten Rustan und Gülnare an der Hand führend. Reichgekleidete Große hinter ihnen, darunter Zanga.
In die Mitte der Bühne gekommen, bleibt der König stehen. Da Gülnare eine Bewegung macht, weiter zu gehen, winkt der König, gewährend, mit der Hand gegen Rustan, dieser biethet ehrerbietig die seine der Prinzessin und führt sie ab. Der König kommt nach vorn; er tritt ins Zelt. Große stehen in einer Reihe außer demselben.

König. Zanga, komm, du magst mir folgen!
Zanga. Herr, die übergroße Gnade!
König.
5 Gnade? Ich? der hochbegnadet
Bin von Gott, durch deinen Herrn!
Komm, du sollst von ihm mir sprechen,
Von dem [wundergleichen][3]) Mann.
Kennst du ihn doch schon seit lange,
10 Standst wohl schon an seiner Wiege,
Sahst des jungen Geistes Keimen,
Der nun blüht, in alle Weiten
Frucht und Segen zu verbreiten,

[1]) offen t.
[2]) Hoch t.
[3]) heldenkühnen t.

C_2

[1] **Zanga** (zu denen die am Eingange des Zeltes stehen).
Platz da! Platz! Ich bin vom Hause!
Er kommt nach vorn.
Nun, bei Gott, das geht vortrefflich!
Unser Rustan wirkte Wunder!

S

[156] Offener Platz in Samarkand.
Die ersten Kulissen des Vorgrundes bilden eine zeltartige Estrade, deren hintere Vorhänge offen sind. Rechts ist ein Sofa von Kissen angebracht, nach oben mit einem Baldachin, nach rückwärts mit einer herabhängenden Draperie geziert. Daneben ein Tischchen. Gegenüber, auf der linken Seite, ein größerer Tisch, dunkelrot behangen.
Der Platz von außen ist mit Volk beiderlei Geschlechts besetzt. Jubelruf, kriegerische Musik, Truppenaufzüge.

Volk.
1166 Heil dem Sieger! — Heil dem König!
Rustan! Rustan! — Hoch Gülnare!

Der König kommt, zu beiden Seiten Rustan und Gülnare an der Hand führend. Reichgekleidete Große hinter ihm. Sie gehen in dem Raume außer dem Zelte quer über die Bühne und auf der linken Seite ab.

Zanga (durch das Volk kommend, zu denen, die am Eingange des Zeltes stehen).
Platz da! Platz! Ich bin vom Hause.
(Er kommt nach vorn.)
Nun, bei Gott! Das geht vortrefflich!
1170 Unser Rustan wirkte Wunder.

Der mein Kind, mich selbst, mein Reich,
15 Aufgerichtet, göttergleich.

Zanga (für sich).

Wird man roth da oder bleich?

König. Einmal nanntest du mir schon
Die von Gott geliebten Ältern,
Die ihn zeugten, ihn erzogen,
20 Als ein Wunder, als ihn selbst.
[²] Thu's noch einmal, sprich und rede!

Zanga. Herr, das sagt sich nicht so leicht.
Links bei Grusien, hart am Meere,
Wohnt ein klein tscherkessisch Völklein 1),
25 Deren Emir, arm, doch brav,
[Ist der Vater eures Helden] 2).
Doch da sie nomadisch leben,
Fände keiner eurer Bothen 3),
Ja, mit Mühe fänd' ich's selbst.

König.

30 Wozu mehr? Und was bedarf's noch?
Hat sein Thun ihn doch geadelt,
Ist er Emir doch und König
Schon als Sieger und als Held.
Kommt, und rettet mir das Leben,
35 Tritt hervor an meiner Seite
Aus verhängnisvollem Wald
Und der Ruf der That durchschallt
Weit das Land nach allen Seiten.
Nieder von den Bergen schreiten
40 Hirten, jetzt zum erstenmal,
Völker ohne Maß und Zahl,
Ihm vertrauend, den sie nannten
Den von Oben her Gesandten.
Und ein glücklich Ungefähr
45 Mischt den Namen meines Retters
Mit dem Rufe eines Andern 4),

1) eingeschoben t: Mann und Weib und Rind und Schaf.
2) Hat das Daseyn ihm gegeben t.
3) Findet man nur schwer die Stelle b.
4) eingeschoben t: Räthselhaften, Unbekannten,

---

4 Tritt hervor aus jenem Wald,
5 Und der Ruf der That [er] 1) schallt
[Weit umher] 2) nach allen Seiten.
Nieder von den Bergen schreiten
Hirten, jetzt zum erstenmal,
Völker 3) ohne Maß und Zahl,
10 Die sich sammeln, die sich scharen
Um den Retter in Gefahren.

1) durch t.
2) Rings das Land t.
3) Streiter b.

1171 Tritt hervor aus jenem Wald,
Und der Ruf der Tat durchschallt
Rings das Land nach allen Seiten.
Nieder von den Bergen schreiten
1175 Hirten, jetzt zum erstenmal,
Völker ohne Maß und Zahl,
1177 Die sich sammeln, die sich scharen
Um den Retter in Gefahren.

C_1	C_2	S
Der seit manchen, frühern Tagen		
Dort in jenes Walds Revier		
Seinen Wohnsitz aufgeschlagen,		
50 Wo er, tilgend das Gethier,		
Das den Hirten lebt zum Schaden,		
Dank und Ruhm auf sich geladen.		
Und so hilft uns das Vertrauen,		
Stündlich sehen wir und schauen,		
55 Wie sich unsre Streiter mehren.		
Und des Feindes stolzen Heeren,	12 Und der Feind, er steht [verbutzt][1]);	1179 Und der Feind, er steht verblüfft;
Die genaht zu leichtem Krieg,	Ihm, der kam zu leichtem Krieg,	1180 Ihm, der kam zu leichtem Krieg,
Dünkt der Rückzug schon ein Sieg.	Dünkt der Rückzug nun schon Sieg.	Dünkt der Rückzug jetzt schon Sieg.
Und sie fliehn. Wir nach! Und weiter.	15 [Und][2]) wir nach und weit und weiter!	[157] Rasch wir nach, und weit und weiter
60 Schon sind handgemein die Streiter.	Schon sind handgemein die Streiter.	Schon sind handgemein die Streiter.
Da sieht Rustan jenen Chan,	Da sieht Rustan jenen Chan,	Da sieht Rustan jenen Chan,
Der so herrisch stolz gethan,	Der so feindlich stolz gethan,	1185 Der so überstolz getan,
[3] Sprengt ihn an mit mächt'ger Lanze —	Sprengt ihn [an][3]) — Zwar, wie mich dünkt,	Sprengt auf ihn — zwar, wie mich dünkt,
Zanga (für sich).	20 Ist[4]) das just der Punkt, der hinkt.	Ist das just der Punkt, der hinkt: —
Nun, das schlägt ein Loch ins Ganze.	Rustan stürzt. Allein, was thuts.	Rustan stürzt. Allein, was tut's!
König.	Unsre Völker, hohen Muths,	Unsre Völker, hohen Muts,
65 Zwar er stürzt, erreicht ihn nicht.	Sehen bange Zweifel schweben	1190 Sehen bange Zweifel schweben
Doch mein Volk sieht Zweifel schweben	Ob des Führers theurem Leben,	Ob des Führers teurem Leben,
Ob des Führers theurem Leben,	25 Dringen nach, und — [sahst du nicht!][5])	Dringen nach und — sahst du's nicht!
[Dem es sich zu Dank verpflichtet,]	Bald kein Feind mehr [im Gesicht][6]).	Bald kein Feind mehr im Gesicht.
Dringt ihm nach, und schlägt, vernichtet,	Also sichs begeben hat,	Also sich's begeben hat;
70 Bald kein Feind, selbst fliehend, mehr,	Ich bin selbst das Zeitungsblatt,	1195 Ich bin selbst das Zeitungsblatt,
Nur an Leichen noch ein Heer.	Schwarz gekommen schon zur Erden,	Schwarz gekommen schon zur Erden,
Also war's und also kam's,	30 Darfs nicht erst von Lügen werden.	Darf's nicht erst durch Lügen werden.
Und so bin ich seiner Hände,		
Bin ich seines Muthes Werk.		

1) verblüfft t.
2) Rasch t.
3) auf ihn t.
4) Ich C_2.
5) bald kein Streit t.
6) weit und breit t.

75 Drum, so wahr er dieß gethan,
Mög' er heut mich treten an
Und das Theuerste begehren,
Fluch mir, sollt' ichs nicht gewähren.

Zanga. Nu, der [Dank][1]) liegt nicht so fern,

80 Darf der Diener für den Herrn —

König. Dir auch bin ich hochverpflichtet.
Nicht nach deinem niedern Stand,
Kühnen Sinns und starker Hand,
Hast du Löbliches verrichtet,
85 Jetzt und da, [als][2]) ich euch fand.
Sieh dort Schätze aufgeschichtet.

auf die mit reichen Gefäßen besetzten Schenktische zeigend.

Nimm! als reichern Lohnes Pfand.
Doch das Alter will sein Recht.
Müdigkeit drückt schwer mich nieder.
90 Nehmt euch Rast, ihr alten Glieder.

er läßt sich auf einem rechts im Vorgrunde stehenden Sopha nieder.

Zanga, einen Becher Weins.

Zanga gibt den Auftrag, ein Kämmerling geht.
Der König, eine Schnur Korallenkugeln in den Händen bewegend, murmelt halb laut vor sich hin.

Nu, und wenn ich's nicht vollführe[3]),
Mögen mich die hohen Götter
Von sich stoßen, auswärts treiben
95 Aus Gefahren in Gefahr.

[4] Die Schaar der Großen vor dem Zelte theilt sich, man sieht Rustan kommen.

Zanga. Dort kommt Rustan, mein Gebiether!

1) Lohn t.
2) jüngst, da t.
3) eingeschoben t: Und so schnell, als fest und wahr,

---

[2]
31 Doch da kommt er mit dem König,
Thut schon vornehm, thut schon stolz,
Ei [vergoldet][1]) nur ein wenig,
Dünkt sich Edelstein das Holz.

Der König und Rustan kommen.

1) [bemalt es] vergoldets t.

1198 Da kommt Rustan mit dem König,
Tut schon vornehm, blickt schon stolz.
1200 Ei, umgüldet's nur ein wenig,
Dünkt sich Edelstein das Holz.

Der König und Rustan kommen.

C_1

König (aufstehend).
Rustan? Nun, sey hochwillkommen.
Du mein Sohn, mein Sohn und Retter!
Rustan tritt ein.
Wie gefällt dir diese Stadt?
100 Wie mein Haus, das du erhalten?
Brachtest du die Tochter mein,
Du Gülnaren in die Wohnung,
Die sie theilt mit ihren Frauen?
Rustan. Herr, ich gieng an ihrer Seite
105 Durch die Höfe, rings besetzt
Reich mit Dienern, Edelknaben,
Weihrauch spendend, Opfergaben,
Freundlich war sie, wie sonst nie.
Und gelangt an die Gemächer,
110 Die sie theilt mit ihren Frauen,
Trat der Schöngeschmückten Chor
Grüßend nun mit Eins hervor,
Beugte sich nach Diener-Weise,
Aufrecht sie allein im Kreise.
115 Und da ich, der Rückkehr denkend,
[Haupt][1]) und Hand zum Gruße neige,
Wendet sie von hoher Schwelle,
Über ihre weißen Schultern,
Noch einmal ihr edles Haupt.
120 Grüßet meinen Vater, spricht sie,
Und sagt ihm das Wörtlein: Ja!
König. Ja? — O glücklicher Beglücker!
Doch vorerst schließt jene Hüllen;

1) Stirn t.

C_2

König.
35 Fühltest du? Hast du gesehen?
Ihres Mundes freundlich Lächeln[1])
Und den Druck der weichen Hand?
Ja, Gülnare, meine Tochter,
[Ja, sie fügt sich, gibt sich dir],
40 Sinnt nicht länger Widerstand.
[Ja! des Glückes[2]) sonder Gleichen][3])
[Ihre][4]) Hand wird[5]) sie dir reichen.

1) eingeschoben t:
Ihrer Rede [Frühlings] Sommerfächeln
2) Freude, Jubel b.
3) Was mag meiner Freude gleichen? t.
4) Ja, die t.
5) soll b.

S

König.
1202 Hörtest du? vernahmst du? sahst du?
Ihres Mundes freundlich Lächeln,
Ihrer Rede Sommerfächeln;
1205 Fühltest du den Druck der Hand?
Ja, Gülnare, meine Tochter,
Sinnt nicht länger Widerstand.
Freude, Wonne, sondergleichen!
Ihre Hand will sie dir reichen;

Freuden, wie sie mich erfüllen,
125 [Sind [vorerst][1]) für dich und mich.][2])
Die Vorhänge des Zeltes werden zugezogen.

König. Weißt du auch, was dieses Ja
Großes mir und dir bedeutet?
Meine Tochter, [spröden Sinns,
Hatte stets verschmäht zu achten,
130 Wornach Jungfraun sonst wohl trachten,
Mannes Werbung, Mannes Gruß.
[5] Sey es Fehler der Natur,
Sey es eine frühre Neigung,
Einer Jugendliebe Träumen,
135 Rasch erstickt von mir im Keimen,
Das zurückließ solche Spur:
Alle Freier, die ihr kamen,
Feindlich ihren Abschied nahmen.
Selbst di Thať, ie du gethan,
140 Griff nur halb ihr Wesen an][3])
Da, am Abend jener Schlacht,
Als du kamst, [mit][4]) Ruhm bedeckt,
Keuchend vor aufs Pferd gestreckt,
In des Kampfs, der Sonne Scheiden,
145 Glänzend überstrahlt von Beiden,
Zeigt' ich ihr, die bei mir stand,
Den Entfernten mit der Hand
Und bedeutsam fragt' ich: Ja?

1) nur noch t.
2) Sind nur für uns beide da t.
3) 128–140] ob gleich dankbar
Warm für das, was du gethan,
Weigerte doch stets mit Kälte,
Was ich selbst bestimmt als Lohn
Meinem Retter, dir, mein Sohn.
Und wie ehmals ihre Freyer
Kamen heiß von Liebesfeuer,
Und als Feinde schieden dann,
Schien sie feind dir, weil ein Mann. t.
4) rückkamst t.

C_1

Sie ergl[omm][1]) wie Abendschein,
150 Sprach [nicht ja — doch auch nicht][2]) Nein!
[Und nun bringst du mir ihr Ja,
Stehst mein Sohn, mein Eidam da][3]).
Was zur Stunde der Gefahr
Ich in tiefster Brust gelobte,
155 Nichts dem Retter zu versagen,
Kann ich glänzend ab nun tragen.
Knie du nicht, denn hier im Lande
Ist kein Höhrer mehr als du.
[Sieh und dieser Becher Weines
160 Sey ein Siegel des Vereines,
Sohn, dein Vater bringt dir's zu.
Man hat früher schon Wein gebracht, der König nimmt aus Rustans Hand den Becher und ist im Begriffe zu trinken].[4])

1) üht t.
2) zum erstenmal nicht t.
3) 151–152] [Und] Doch in sie nun dringend, sprach sie:
Vater, laßt michs überdenken;
Kann ein Etwas ich bezwingen,
Soll er selbst das Ja euch bringen.
Und nun kamst du, und sie schwieg.
Heil! Mir ward der schönste Sieg. t.
4) 150–nach 161] Du mein Freund, mein Sohn, mein Alles. t.

C_2

43 Und was an des Todes Thoren
Ich mir selber zugeschworen
45 Und was Nacht bis jetzt verhüllt,
Glänzend, herrlich wirds erfüllt.
Du an meiner Tochter Seite
Sitzest auf der Väter Thron,
Breitest aus in alle Weite
50 Mit der Kriegstrompete Ton
Dieses Landes alten[1]) Ruhm,
[Noch][2]) vor wenig [kurzen] Tagen
Stolzer Nachbarn Eigenthum.
Und sie zittern und sie beben
55 Vor dem Dräun der starken Hand,
Während Siegstrophäen heben
Hoch den Thron von Samarkand.
Sieh dieß Land, es ist das deine,
Sieh mein Selbst, es folgt dem Land,
60 O des sel'gen Abends Scheine,
Da ich dich, mein Retter, fand. (er setzt sich.)
Ich bin müd', bringt mir zu trinken,
Selbst die Freude schwächt die Kraft.
Alles scheint mir zuzuwinken:
65 Thu, was neu das Alte schafft.

1) Macht und b.
2) Seine Macht b.

S

1210 Und was an des Todes Toren
Ich mir selber zugeschworen,
Und was Nacht bisher verhüllt,
Glänzend, herrlich wird's erfüllt.
Du, an meiner Tochter Seite,
1215 Sitzest auf der Väter Thron,
Breitest aus in alle Weite
Mit der Kriegsdrommete Ton
Dieses Landes Macht und Ruhm,
Noch vor wenig kurzen Tagen
[158] 1220 Stolzer Nachbarn Eigentum.
Und sie zittern und sie beben
Vor dem Dräun der starken Hand,
Und des Ruhmes Säulen heben
Hoch den Thron von Samarkand.
1225 Sieh dies Land, es ist das deine,
Sieh mein Selbst, es folgt dem Land;
O, des sel'gen Abends Scheine,
Da ich dich, den Retter, fand! (Er setzt sich.)
Ich bin müd', bringt mir zu trinken;
1230 Selbst die Freude schwächt die Kraft.
Alles scheint mir zuzuwinken:
Tu, was neu das Alte schafft!

Gebt mir Wein, die Zunge lechzet,	Gebt mir Wein, die Zunge lechzet,
Und verschließt des Zeltes Hüllen,	Und verschließt des Zeltes Hüllen;
[Gern ist] Freude [ja allein].[1])	1235 Freuden, wie sie mich erfüllen,
[8]	Hegt man gern bei sich allein.
Zanga gibt den Auftrag. Man geht um Wein, die Vorhänge des Zeltes fallen herab.	(Zanga gibt den Auftrag. Man geht um Wein. Die Vorhänge des Zeltes fallen herab).
Rustan. Wenn auch das, was ich gethan,	**Rustan.** Wenn auch das, was ich getan,
70 Voll und wirklich Lohn erheischet,	Voll und wirklich Lohn erheischet,
Doch so übermäßge Gunst —	Doch so übermäß'ge Gunst —
	König (aufstehend).
König.[2]) Laß du über dem Geschick,	1240 Laß du über dem Geschick,
Auszugleichen Werth und Glück.	Auszugleichen Wert und Glück!
Ist's Verdienst? [Von wem? Und welches,	Wär's Verdienst denn, wenn der Regen
75 Wenn der Regen tränkt die][3]) Flur?	Niederträuft auf unsre Flur?
Ist Verdienst es, daß[4]) der Leu	Ist Verdienst es, wenn der Leu,
Reichbegabt und stark und frei	1245 Reich begabt und stark und frei,
Hineilt auf des Wildes Spur?	Hineilt auf des Wildes Spur;
[Ist's Verdienst?] Wenn die Natur	Wenn die kreißende Natur
80 Aus der Gaben [Fülle] spendet?	Aus der Gaben Reichtum spendet,
[Frägt sie], wer [es] zu sich wendet?[5])	Achtlos, w e r ihn zu sich wendet?
Auch der Zufall will sein Spiel.	1250 Auch der Zufall will sein Spiel.
Nimm, was dein. Und wenn's zu viel,	Nimm, was dein; und scheint's zu viel,
D a ß du's als zu viel erkennest,	Dieses als zu viel Erkennen
85 Ist schon werth, daß dein du's nennest.[6])	Macht dich wert, es dein zu nennen. —

1) wie sie mich erfüllen,
Hegt man gern bei sich allein. t.

2) eingeschoben t: aufstehend.

3) [denn? Wie? und wessen,
[Daß] Wenn der Regen tränkt die]
denn, wenn der Regen
Niederträuft auf unsre t.

4) Ist's Verdienst denn, wenn t.

5) 79–81] Wenn die kreißende (kreisende C_2 t, W) Natur
Aus der Gaben Reichthum spendet,
Achtlos, wer ihn zu sich wendet? t.

6) 83–85] scheint's zu viel,
Dieses als zu viel Erkennen
Macht dich werth, es dein zu nennen b.
Ach, und ist's denn auch zu viel b.

C_1	C_2	S
	Eins ist nur noch zu bericht'gen.	[159] Eins nur ist noch zu bericht'gen:
	Rustan, alle, die ich fragte	1255 Rustan, alle, die ich fragte
	Ringsum aus der ganzen Gegend	Ringsum aus der ganzen Gegend
	Nach den Ältern, die du nanntest,	Nach den Eltern, die du nanntest,
	90 Nach den Deinen, Deiner Abkunft;	Nach den Deinen, deiner Abkunft,
	Niemand will die Namen kennen,	Niemand will die Namen kennen
	Und den Stamm, das Volk, den Ort.	1260 Und den Stamm, das Volk, den Ort.
	Zanga. Ist's doch auch ein kleines Völklein,	**Zanga.** Ist's doch auch ein kleines Völkchen,
	Seiner Herden Zucht ergeben,	Seiner Herden Zucht ergeben,
	95 Und da sie nomadisch leben,	Und da sie nomadisch leben,
	Kommt's heut' an, zieht morgen fort.	Kommt's heut' an, zieht morgen fort.
	Rustan.	**Rustan.** Dann, o Herr, wenn erst das Was
	Dann, o Herr! Wenn [dir][1]) das was	Des Geschehnen klar und deutlich,
	Des Geschehnen klar und deutlich,	Forscht man viel noch hinterher
	[Forschest du][2]) noch hinterher,	Um das Wie und um das Wer?
	100 Um das Wie und um das Wer?	**König.** Du hast recht! und wer auch immer:
	König. Du hast Recht. Und wer auch immer,	1270 Bist du immer doch derselbe,
	Bist du immer doch derselbe,[3])	Der mein Land, mein Volk befreit,
	Der an jenem grausen Morgen	Der an jenem grausen Morgen
	Meiner Tage Rest geborgen,	Meiner Tage Rest geborgen,
	105 Dessen Muthe, dessen Schlag	Dessen Mute, dessen Schlag
	Jenes Unthiers[4]) Grimm erlag.	1275 Jenes Untiers Grimm erlag.
	Bist derselbe, und bist's nicht,	Bist derselbe und bist's nicht;
	Und wenn nicht, mir so viel theurer,	Und wenn nicht, mir so viel teurer,
	Als mir theuer [nun][5]) dein Selbst.	Als mir teuer dies dein Selbst.
	[4] 110 Wenn ich Dich so vor mir sehe,	Wenn ich dich so vor mir sehe,
	Hochgewachsen, stark und kühn,	1280 Hoch gewachsen, stark und kühn,
	Mit der hellen, klaren Stimme,	Mit der hellen klaren Stimme,
	Freu' ich doppelt mich und dreifach,	Freu' ich doppelt mich und dreifach,

1) erst t, C_4.
2) Wer forscht viel t, C_4.
3) folgt: Der mein Land, mein Volk befreit, t, C_4.
4) Zweier Feinde b.
5) dieß t, C_4.

Daß du anders, als [ich][1]) damals
115 In der Sinne wirrem Wanken,
Mehr ein Wahnbild der Gedanken
Meines Retter[s Bild][2]) gesehen.
Du schienst damals klein und bleich,
Eingehüllt in braunem Mantel,
120 Und die Stimme scharf und kreischend[3]).

Man hört in[4]) der Ferne einen klagend ausgestoßenen Ton[5]).

Was war das? — Seht zu, was ist.
(es geht jemand)
Widerlich tönt das Gekreische
Fast wie jenes[6]) —
(zu Rustan)
Warst du damals
[Wirklich, Sohn, so][7]) ganz allein?
125 War kein Dritter, war kein Diener
Neben dir?
Rustan (auf Zanga zeigend) Nur er und ich.
König. Eine Stimme, [schauerlich][8]),
Die ich früher schon gehört,
Sonst im Leben schon vernommen,
130 Schien da in mein Ohr zu kommen,
Wie ich lag, von Angst bethört.
Du standst damals —
Rustan. Herr, am Felsen.
Zanga. Oben, oben auf dem Felsen.
König. Oben, recht. Je mehr ich sinne,
135 Um so widerlicher wirds.
Auf dem Felsen, klein und bleich,

1) viel als t.
2) Meinen Retter ich t.
3) schneidend C_4.
4) aus C_4.
5) Laut C_4.
6) Ruft zurück mir b.
7) Dort mit Jenem t.
8) widerlich t.

Daß du anders, als ich damals,
In der Sinne wirrem Wanken,
1285 Mehr ein Wahnbild der Gedanken,
Meines Retters Bild gesehn.
Du schienst damals klein und bleich,
Eingehüllt in braunem Mantel,
Und die Stimme scharf und schneidend. —

(Man hört aus der Ferne Gemurmel von Stimmen, dazwischen klagend ausgestoßene Laute.)

[160] **König.**
1290 Welch Geräusch? Seht zu, was ist.
(Es geht jemand.)
Widerlich stört's meine Rede,
Und dazwischen Klagetöne,
Fast wie jene — (Zu Rustan.) Warst du damals
Auch mit diesem ganz allein?
(Auf Zanga weisend.)
1295 War kein dritter, war kein andrer
Neben dir?
Rustan. Nur er und ich.
König. Eine Stimme, dumpf und schaurig,
Die ich früher schon gehört,
Sonst im Leben schon vernommen,
1300 Schien da in mein Ohr zu kommen,
Wie ich lag von Angst betört.
Du standst damals —
Rustan. Herr, am Felsen.
Zanga. Oben, oben auf dem Felsen.
König. Oben, recht! Je mehr ich sinne,
1305 Um so widerlicher wird's.
Auf dem Felsen, klein und bleich,

C1

Rustan.
162 Herr und Vater!
König. Letztres nur!
Vater! Sohn! Und morgen früh
Sollen's Cymbeln und Trompeten
165 Hoch von dieser Feste Thürmen
In die lauen Lüfte stürmen,
Daß du [Erbe mir und] Sohn[1]).
[Ja, ein weiteres][2]) Gelübde
Bindet mich, bevor ich sterbe,
[6]
170 Abgeschieden und allein,
Fern von eitler Hoheit Schein,
Manche Schuld aus frühern Zeiten
Buße übend abzuleiten.
Und so bist du jetzt schon König,

1) Sohn mir, Sohn und Erbe t.
2) Denn das nämliche t.

C2

Eingehüllt in braunem Mantel
Und die Stimme —
Der vorige Klagelaut wiederhohlt sich.
König. Pfui des Lautes!
Schafft sie [weg][1]), die Ekle Stimme,
140 [Und verscheucht mir dieses Bild]
Die Erinnerung mit ihr.
([Ein zweiter][2]) geht)
Hier ist Wein! Komm, laß uns trinken,
Weg es waschen, dieses Bild.
Was ich damals dumpf geträumt,
[5]
145 Lieblich hat's den Platz geräumt
Dem Erfreulichen, dem Wahren.
Wenn sich Götter offenbaren,
Kündigt sie ein Schauder an[3]),
[Daß][4]) die Pforten aufgethan.
150 Hier ist Wein. Komm, laß uns trinken.
Und noch diesen Abend sollen
Laute Zimbeln und Trommeten
Hoch von dieser Feste Thürmen
Es in alle Lüfte stürmen,
155 Daß du Erbe mir und Sohn!

1) fort t.
2) Zanga t.
3) folgt t:
Daß, wenn (wo b) ein die Mächt'gen fahren.
4) Schon t.

S

Eingehüllt in braunem Mantel,
Und die Stimme —
(Die vorigen Klagelaute wiederholen sich.)
Pfui, des Lauts!
Schafft sie fort, die ekle Stimme,
1310 Die Erinnerung mit ihr.

(Zanga geht ab. Ein Diener hat Wein gebracht.)
Hier ist Wein. Komm, laß uns trinken!
[161] Weg es waschen, dieses Bild!
Was ich damals dumpf geträumt,
Lieblich hat's den Platz geräumt
1315 Dem Erfreulichen, dem Wahren.
Wo sich Götter offenbaren,
Kündigt sie ein Schauder an,
Daß, wenn ein die Mächt'gen fahren,
Schon die Pforten aufgetan.
1320 Hier ist Wein. Komm, laß uns trinken!
Und noch diesen Abend sollen
Laute Zimbeln und Drommeten
Hoch von dieser Feste Türmen
Es in alle Lüfte stürmen,
1325 Daß du Erbe mir und Sohn.

175 Fürst und Führer, Herrscher du,
Sieh — ob's Jene gleich nicht ahnen —
Einer deiner Unterthanen
Bringt dir's Heil verkündend zu!
Man hat früher schon Wein gebracht. Der König nimmt aus Rustans Hand den Becher, im Begriffe zu trinken. Geräusch außer dem Zelte.
König (anhaltend).
Aber welch Geräusch? Man streitet.
(er gibt den Becher an Rustan, der ihn auf das Tischchen neben dem Sopha stellt.)
180 Immer noch! — Sieh, Zanga, zu!
Zanga öffnet die Zeltvorhänge und blickt hinaus. Ein Hauptmann tritt ein.
König. Nun? Was ist?
Hauptmann. Die Stadt, o Herr —
König. Zögerst du?
Hauptmann. Beinah in Aufruhr.
König. Aufruhr? Thorheit! Und warum?
Hauptmann. Herr, die Wellen des Tschihun,
185 Die an unsern Mauern nagen,
Haben auf den flachen Sand
Eines Mannes Leib getragen,
Der durch Mord sein Ende fand.
König. Wohl, [so] laßt [die That erforschen.
Hauptmann.
190 Und der Mann, er ward erkannt
Als derselbige mit jenem,
Den, weil er nach deiner Tochter
Frevelnd einst sein Aug gewandt,
Du von deinem Hof verbannt.
König.
195 Um so minder denn beklag ich's.

---

156 Ja du Edler, ja du Guter,
Schutzgeist, Lebensretter du,
Sieh, dein Vater trinkt dir's zu!
indem er den Becher emporhebt und Rustan sich vor ihm auf ein Knie niederläßt, kommt Zanga zurück, gleich hinter ihm ein Kämmerling.
König (einhaltend).
Was begab sich?
Zanga (zu Rustan heimlich).
Herr, nur Muth.
König.
160 Soll ich länger noch erwarten —?
Kämmerling. Herr, die Stadt beinah in Aufruhr.
König (den Becher abgebend).
Aufruhr? Thorheit! Und warum?
Kämmerling. Herr, die Wellen des Tschihun,
Die an unsern Mauern nagen,
165 Haben auf den flachen Sand
Eines Mannes Leib getragen,
Der durch Mord sein Ende fand.
König. Laßt [denn nach dem Thäter fragen][1])
Kämmerling. Und der Mann, er ward erkannt
170 Als derselbige mit Jenem,
Den, aus deiner Kämmrer Scharen,
Nie hat man den Grund erfahren,
Du nur jüngst[2]) von Hof verbannt.
König. [Osmin!
Kämmerling. Wohl!
König.][3]) Doch diese Stimme,
175 Heiß sie schweigen, sie tönt widrig
In mein aufgeschrecktes Ohr
Und ruft Widriges hervor.

[1]) sie das dem Richter sagen t.
[2]) vorlängst b.
[3]) Wohl ich weiß t.

1326 Ja, du Edler, ja, du Guter,
Schutzgeist, Lebensretter du,
Sieh, dein Vater trinkt dir's zu!
Indem er den Becher emporhebt und Rustan sich vor ihm auf ein Knie niederläßt, kommt Zanga eilig zurück; hart hinter ihm ein Kämmerling.
König (einhaltend).
Was begab sich?
Zanga (zu Rustan leise). Herr, nur Mut!
König.
1330 Soll ich länger noch erwarten —?
Kämmerling. Herr, die Stadt beinah in Aufruhr.
König (den Becher abgebend).
Aufruhr? Torheit! Und warum?
Kämmerling. Herr, die Wellen des Tschihun,
Die an unsern Mauern nagen,
1335 Haben auf den flachen Sand
Eines Mannes Leib getragen,
Der durch Mord sein Ende fand.
[162] **König.** Laßt sie das dem Richter klagen.
Kämmerling. Und der Mann, er ward erkannt
1340 Als derselbige mit jenem,
Den, aus deiner Kämmrer Scharen, —
Nie hat man den Grund erfahren, —
Du vorlängst vom Hof verbannt.
König. Wohl, ich weiß. — Doch diese Laute,
1345 Schaurig, widrig, wirren Klanges —?

C_1

Hauptmann. Da ist nun sein alter Vater,
Den du kennst, den stummen Mann,
Der hält eine Schrift, und stöhnend
Fleht er um Gericht dich an.
König.
200 Gerne gönn' ich's, wenn ich kann.

[7] **Hauptmann.**
201 Doch als Thäter —
König. Warum stockst du?
Hauptmann. Herr, erkühnt er —
König. Rede! Sprich!
Hauptmann. Anzuklagen —
König. Wen nur?
Hauptmann. Dich!] 1)

1) 189–203]
Wohl, laßt nach dem Thäter fragen.
Hauptmann. Herr, kaum wag ich, es zu sagen,
Doch des Volkes frevler Mund
Macht als Thäter lärmend kund —
König. Wen —?
Hauptmann. Und wag ich's?
König. Rede, Sprich!
Hauptmann. Nennt als Thäter —
König. Wen nur?
Hauptmann. Dich. b

C_2

[6] **Kämmerling.** Herr, es ist sein alter Vater,
Den du kennst, der stumme Mann.
180 Der hält eine Schrift, und stöhnend
Fleht er um Gericht dich an.
König. Wohl, es sey ihm. Doch er schweige!
Rustan!
Rustan. Herr!
König. Du kanntest nie
Jenen Mann, der nun getödtet.
Rustan.
185 Herr, so meinst du?
König. [Nichts als] 1) Gutes.
Doch die Stimme, deren Klang
Damals mir zu Ohren drang,
Als du mich befreit beim Jagen,
Schien des Manns, der nun erschlagen.
190 Es [steigt auf und] 2) wächst im Raum,
Wie ein halbvergeßner Traum.
Und wen klagt man an [des Mordes] 3)?
Kämmerer. Herr!
König. Du zögerst?
Kämmerer. Wag' ich's?
König. Sprich!
Wen zeiht man des Mordes?
Kämmerer. Dich.

1) Nun, nur t.
2) [wird deutlich] kommt näher t.
3) als Thäter t.

S

Kämmerling. Herr, es ist sein alter Vater,
Den du kennst, der stumme Mann;
Eine Schrift in seinen Händen,
Fleht er um Gericht dich an.
1350 **König.** Wohl, es sei ihm, doch er schweige!
Rustan!
Rustan. Herr?
König. Du kanntest nie
Jenen Mann, der nun getötet?
Rustan. Herr, so meinst du —?
König. Nun, nur Gutes.
Doch die Stimme, deren Klang
1355 Damals mir zu Ohren drang,
Als du mich befreit beim Jagen,
Schien des Manns, der nun erschlagen.
Es kommt näher, wächst im Raum,
Wie ein halbvergessner Traum.
1360 Und wen klagt man an als Täter?
Kämmerling. Herr —
[163] **König.** Du zögerst?
Kämmerling. Wag' ich's?
König. Sprich!
Wen zeiht man des Mordes?
Kämmerling. Dich!

König. Mich! So fehlt ihm nicht nur Einer?
205 Fehlen ihm die Sinne alle.

Die Vorhänge des Gezeltes öffnend.

Komm herein, du Mann der Thorheit,
Stumm an Zunge, an Verstand,
Und beweise deine Klagen
Oder stirb von meiner Hand.

Der alte Kaleb, stumm, mit weißem Bart und Haar, von einem Verwandten geleitet, tritt[1]) ein, und wirft sich, unartikulierte Laute ausstoßend, vor dem Könige nieder.

König.
210 Nicht berühre meine Kleider,
Bis du's völlig dargethan.
Zanga (leise).
Herr, was dünkt euch?
Rustan. Harr' und schweig!

König (dem der Alte eine Schrift dargereicht).
Was soll ich mit diesen Zeilen?
Zorn quillt mir im Auge heiß.
215 Ist hier Niemand, der drum weiß.
Des Alten [Begleiter][2])
Herr!
König. Wer bist du?
[Begleiter][2]) Sein Verwandter.
König. Sprich!
[Begleiter.][2]). Man fand, wie schon gesagt —
König. Was gesagt schon, davon schweige,
Und daß ich's gethan, das zeige.

[1]) eingeschoben t: eine Schrift in der Hand.
[2]) Führer t.

König.
195 Mich! Ha Thorheit und Verrath!
Nicht nur Ein Sinn fehlt dem Alten,
Alle fehlen in der That.

Zum Zelt hinausrufend.

Komm herein, du Mann der Thorheit,
Stumm an Zunge, an Verstand,
200 Und beweise deine Klagen,
Oder stirb von meiner Hand.

Der alte Kaleb, mit weißem Bart und Haar, von einem Verwandten geleitet, tritt, eine Schrift emporhaltend, ein und wirft sich, nach Art der Stummen unartikulirte Laute ausstoßend, vor dem Könige nieder.

König. Nicht berühre meine Kleider,
Bis du Widerruf gethan.
Zanga (leise).
Herr, Was dünkt euch?
Rustan. Harr' und schweig[1]).

[7] **König** (zu dem der Alte eine Schrift emporgereicht hat).
205 Was soll ich mit diesen Zeilen?
Zorn quillt mir im Auge heiß.

Zum Führer des Greisen.

Bist du Einer, der [drum][2]) weiß.
Führer.
208 Seinem Hause nah verwandt.
König. Nun, so sprich, was dir bekannt.

[1]) Doch der Alte
Z. Gleicht dem Derwisch
Eurer Muhme Mirza b.
[2]) da t.

König. Mich? Ha, Torheit und Verrat!
Nicht nur ein Sinn fehlt dem Alten,
1365 Alle fehlen in der Tat.

(Die Vorhänge auseinander schlagend.)

Komm herein, du Mann der Torheit,
Stumm an Zunge, an Verstand!
Und beweise deine Klagen
Oder stirb von meiner Hand!

Der alte Kaleb, grau gekleidet mit schwarzem Überwurf, weißem Bart und Haar, tritt, von Karkhan geleitet, eine Schrift emporhaltend, ein und wirft sich vor dem Könige nieder, wobei er, nach Art der Stummen, unartikulierte Laute ausstößt.

König.
1370 Nicht berühre meine Kleider,
Bis du Widerruf getan.
Zanga (leise).
Herr, was dünkt Euch?
Rustan. Harr' und schweig!
Zanga. Diesen Mann sah ich schon früher.
Gleicht er nicht —?
Rustan. Ob auch! Wem immer!
1375 Laß uns hören, was er bringt.
[164] **König** (dem der Alte eine Schrift emporgereicht hat).
Was soll ich mit diesen Zeilen?
Zorn quillt mir im Auge heiß.

(Zu dem Führer des Greisen.)

Bist du einer, der da weiß —?
Karkhan. Seinem Hause nah verwandt
König.
1380 Nun, so sprich, was dir bekannt.

C1	C2	S

C1

[**Begleiter.**] [1]).
220 Herr, verzeihe mein Erkühnen,
Doch ich sage, was ich meine[2]).
Jenen Todten, dir bewußt,
Fanden wir im Abendscheine,
Einen Dolch in seiner Brust,
225 Und der Dolch, er war der Deine.

König. Mein Dolch? Wie?
[[8]] seinen Gürtel betastend.
Wo ist mein Dolch?
Wo der Dolch, den ich getragen (zu den Kämmerern).
Zanga (zu Rustan leise).
Herr, nur Muth, wenn sie euch fragen.
König. Rustan, weißt du auch, am Abend
230 Jener wunderbaren Rettung
Reicht ich dir zum Angedenken
Meinen Dolch, gib mir ihn wieder
[Und] zerstreu[e][3]) jenen Wahn.
Rustan. Herr!
König. Du zögerst? Du erbleichst?
235 Gib ihn.
Rustan. Jene Waffe —?
König. Nun?
laut
War's ein Dolch mit grünen Steinen?
Führer. Mit Smaragden reich besetzt.
König (zu Rustan).
Gib ihn! gib ihn! Gib ihn jetzt.
Immer nicht? — Bei allen Göttern!

1) Führer t.
2) Was man sagt, nicht was ich meine b.
3) Leicht zerstreut sich t.

C2

Führer.
210 Was [ich weiß][1]), nicht was ich meine.
Jenen Todten, dir bewußt,
Fanden wir im Abendscheine,
Einen Dolch in seiner Brust,
Und der Dolch — er war der deine.
König.
215 Mein Dolch? Wie?
(seinen Dolch ziehend)
Hier ist mein Dolch.
Führer. Jenen Dolch, den [du][2]) beim Jagen
[Pflegtest] in [dem] Gurt [zu] tragen[3]),
Und auch trugst zu jener Zeit,
Da ein Wunder dich befreit.
König (zu Rustan tretend, halb laut)
220 Rustan, dir gab ich den Dolch,
Der im Wahnwitz der Gefahr
Meiner Hand entfallen war.
Bring ihn her. Gib mir ihn wieder.
Ha du zitterst? — Rustan! Rustan![4])
225 Jener Mann, den sie beschrieben,
Ward durch mich von Hof vertrieben,
[Weil sein Blick nach][5]) meinem Kind —
Also denn dein Nebenbuhler!
Rustan! Rustan! — Und die Stimme,
230 Die von jenem Felsen sprach,
Und nun auftaucht, hell und wach,
Sie glich jenes Mannes Stimme,

1) man sagt t.
2) sonst t.
3) du in deinem Gurt getragen t.
4) Du versteckst dich b.
5) Weil sein Trachten, frech gesinnt,
Sich erhob zu t.

S

Karkhan. Was man sagt, nicht, was ich meine.
Jenen Toten, dir bewußt,
Fanden wir im Abendscheine,
Einen Dolch in seiner Brust;
1385 Und der Dolch — er war der deine.

König.
Mein Dolch? Wie?
(Seinen Dolch halb ziehend.)
Hier ist mein Dolch.
Karkhan. Jenen Dolch, den du beim Jagen
Pflegtest in dem Gurt zu tragen
Und auch trugst zu jener Zeit,
1390 Da ein Wunder dich befreit.
König (zu Rustan tretend, halblaut).
Rustan, dir gab ich den Dolch,
Der im Wahnwitz der Gefahr
Meiner Hand entfallen war.
Bring ihn her! Gib mir ihn wieder! —
1395 Du entfärbst dich? — Rustan! Rustan!
Jener Mann, den sie beschrieben,
Ward durch mich vom Hof vertrieben,
Weil sein Trachten, frech gesinnt,
Sich erhob zu meinem Kind.
1400 Also denn dein Nebenbuhler!
Rustan! Rustan! — Und die Stimme,
[165] Die von jenem Felsen sprach,
Und nun auftaucht, hell und wach,
Sie glich jenes Mannes Stimme,

240 Solltest du? — Derselbe Mann
War's, den, weil er nach Gülnaren
Einst [mit] freche[m Wahn geblickt][1],
In Verweisung ich [geschickt][2].
Solltest du, sein Nebenbuhler[3])

Zum Alten, der unartikulierte Laute ausstoßend auf den Knien ihm nachgekrochen.

245 Still, alter Mann!
Denn, was dir, ward mir gethan!
Und der Dolch stak noch im Busen?

Führer. In der Brust, zusammenheftend
Den durchnäßten braunen Mantel.

König.

250 Braunen Mantel? — Jener Dolch
Güt'ger Himmel! — Welche Bilder,
Dämmernd, Wachsend, wieder wach
Folgen mir wie Schlangen nach?
Rustan! Sprich! An jenem Abend
255 War ein Dritter noch bei euch?
Eines dritten Stimme hört' ich,
So sprichst du nicht und nicht Zanga[4]).
Und er stand — (zu Rustan.)
Wo standst du damals,
Als du warfst den Rettungsspeer?

Zanga.

260 Unten —

(sich verbeßernd)

Oben auf dem Felsen.

[9] **König.** Unten standst du, seitwärts! — Oben,
Eingehüllt in braunem Mantel,
Und die Hand zum Wurf gehoben,
Stand ein Anderer, — stand er.

1) ein freches Aug' gewendet t.
2) gesendet t.
3) eingeschoben t: Rustan, wie?
4) am Rand t:
Oft hab' ichs seitdem bedacht,
Doch bliebs dunkel mir wie Nacht.

Der nur jetzt des Mörders Grimme,
Unbekanntem Tod erlag.
235 Rustan, gib den Stahl mir wieder!

Laut zu den Übrigen.

236 War's ein Dolch mit grünen Steinen?

Führer. Mit Smaragden reich besetzt,
Tief in Busen eingetrieben,
Wo er graß zusammenhielt
240 [8] Den durchnäßten braunen Mantel.

König. Braunen Mantel! —

241 Stand am Felsen —
[Klein][1]) und hager — — Du standst seitwärts.
Oben er, und schoß — Wer traf?

1) Bleich t.

1405 Der nur jetzt des Mörders Grimme,
Unbekanntem Tod erlag.
Rustan, gib den Stahl mir wieder.

(Laut.)

1408 War's ein Dolch mit grünen Steinen?

Karkhan. Mit Smaragden reich besetzt;
1410 Tief im Busen eingetrieben,
Wo er graß zusammenhielt
Den durchnäßten braunen Mantel.

König. Braunen Mantel? —

Stand am Felsen —
Bleich und hager — du standst seitwärts,
1415 Oben er und schoß. — Wer traf? —

C_1

265 Und du sprichst nicht? Und du schweigst?
Zanga, wohin gehst du? — bleib!

zu Rustan.

Und auch dich bitt' ich zu bleiben.
Ich will selbst mit diesem gehn,
Forschen, fragen, prüfen, sehn,
270 Dein Geschäft wie meines treiben.
Du indessen, sammle dich.
Was geschehen; zähl auf mich.

er geht. Alle bis auf Rustan und Zanga folgen ihm. Die Vorhänge des Zeltes fallen zu.

Nach einer Pause.

Zanga. Herr, und nun? Was nun beginnen?
Rustan. Das fragst du mich, Ungeheuer?

C_2

Rustan! Rustan! — Sprich nicht jetzt,
245 Nicht ein Wort, das dich gereuet.
Ich will hin, den Todten sehn,
Du magst nach dem Dolche gehn.
Alter, folg'! und folget ihr.

(zu Rustan).

Auf, zerstreue diese Wolke,
250 Denn Rechtfert'gung schulden wir,
Ich, [gereinigt, meinem Volke] [1]),
Du, der Sohn und Bürger, mir.

er geht, Kaleb und der Hofstaat folgen.

Nach einer Pause.

Zanga. Herr, wie nun?
Rustan. Komm! laß uns fliehn.
Zanga. Fliehen, Herr? und wie? Wohin?
Rustan.
255 [2]) O des unheilschwangern Tages!
Nicht daß ich den Mann erschlug.
Hab' ich ihm den Tod gegeben,
War's vertheidigend mein Leben,
War's, weil jener Brücke Pfad,
260 Schmal und gleitend wohl genug,
Einen nur von Beiden trug,

1) [ihr Beispiel, meinem Volke]
der Fürst, dem ganzen Volke t.
2) am Rand t:
Fragst das du? Der mich verleitet,
Mitgerissen aus der Heimat,
Mich die Würfel hieß ergreifen
Zu des Ruhmes (Glückes b) falschem Spiel?
Dessen Zunge Schmeichellaut
Ich, ein Thörichter, vertraut.

S

Rustan, Rustan! — Sprich nicht jetzt!
Nicht ein Wort, das dich gereuet.
Ich will hin, den Toten sehn,
Du magst nach dem Dolche gehn.
1420 Alter, folg'! und folget ihr!

(Zu Rustan tretend.)

Auf! zerstreue diese Wolke;
Denn Rechtfert'gung schulden wir:
Ich, der Fürst, dem ganzen Volke,
Du, der Sohn und Bürger, mir.

(Er geht, von Kaleb und seinem Gefolge begleitet, ab.)

Zanga.
1425 Herr, was nun?
Rustan. Das fragst du mich?
Du? der sonst so überreichlich
Mittel wußte, Kniffe, Ränke;
Der mich bis hierher geleitet,
Losgerissen von der Heimat,
1430 Mich die Würfel hieß ergreifen
Zu des Glückes falschem Spiel?

275 Der durch seine freche Lüge,
An mir eignend eine That,
Die ich nicht gethan, nicht brauchte,
Abgebracht mich von dem Pfad,
Den ich gieng zu Ruhm und Größe.

Zanga.

280 Ruhm und Größe! Ha, ha, ha!
Ach verzeiht mir, wenn ich lache,
[Geht][1]) gar schlimm gleich unsre Sache.

1) Steht t.

War's, weil er mit giftgem Hohn
[Anfangs][1]) seine That versteckte,
Und die Hand erst nach dem Lohne,
265 Dem bereits gegebnen streckte,
War es, weil — muß ichs denn sagen —
Er und ich zwei Häupter tragen,
Und dieß Land nur einen Thron.
Nicht weil ich den Mann erschlug,
270 Es geschah, [und wär' es][2]) nicht,
Ständ' genüber seiner Tücke
Jetzt ich auf der Schauerbrücke,
Es geschähe jetzt, wie da.
Doch, daß ich, geprüft im Krieg[3]),
275 Da mein Stern schon aufwärts[4]) stieg,
[9] Soll, ein Schuld'ger, Antwort geben
Über ein so ärmlich Leben,
Dafür tröstet mich kein Sieg.
Hätt ich nimmer deiner Stimme,
280 Nun und nimmermehr vertraut,
Deiner Zunge Schmeichellaut,
Die durch Lügen und durch Läugnen
Mich verlockt, mir anzueignen,
Was ein Anderer gethan,
285 Abgelenkt mich von [den Pfaden][5]),
Von den [glänzenden][6]) geraden,
Von des Ruhmes goldner [Bahn][7]).

Zanga. [Grade Bahn? Auf] ebnen Pfaden?[8])
Ach verzeiht mir [doch][9]) in Gnaden,
290 Mir kommt doch[10]) ein Lachen an.

1) Lauernd t.
2) Allein wenn t.
3) daß nach durchfochtnem Krieg b.
4) zum Gipfel b.
5) der Bahn t.
6) ebenen t.
7) Pfaden t.
8) Ebnen Pfaden? Schöner Wahn t.
9) und t.
10) fast b.

1432 Dessen Zunge Schmeichellaut
[166] Ich, ein Törichter, vertraut,
Der mit Lügen und mit Leugnen
1435 Mich verlockt, mir anzueignen,
Was ein anderer getan;
Abgelockt mich von der Bahn,
Von der ebenen, geraden,
Von des Ruhmes goldnen Pfaden?

Zanga.

1440 Ebnen Pfaden? Schöner Wahn!
Ach, verzeiht zu hohen Gnaden,
Fast kommt mir ein Lachen an.

C₁

Ruhm und Größe! — Glaubt ihr denn,
Dahin führen grade Wege?
285 Tapfre Faust und tapfrer Sinn
Können euch zum Hauptmann machen,
Doch nicht dazu — laßt mich lachen!
Wornach's euch getrieben hin.

Ich bracht' euch mit Einem Ruck
290 Auf des Berges höchsten Hang,
Den mit Mühe zu erklimmen
Ihr gebraucht ein Leben lang.
Rustan. Und nun gähnt der Untergang.
Zanga. Herr, das Kühne ist für Kühne!
295 Wer hieß euch mit banger Miene,
Stehen, stottern, taub und lahm,
Als der Prüfung Stunde kam?
[10] **Rustan.** Was auch thun —?
Zanga. Schreckt ihr zurück,
So benützt den Augenblick,
300 Laßt uns fliehen!
Rustan. Fliehen, nein.
Zanga. So lernt fest und standhaft seyn.
Was geschah, daß ihr verzweifelt?
Wenn der Fürst den Dolch verlor,
Nu, ihr habt ihn auch verloren!

C₂

Wackre Faust und [schlichter][1]) Geist
Fördern auch und bringen weiter,
Etwa zu 'ner Fahne Reiter,
Einer Hauptmannsstell' zumeist.
295 Läßt mit halbzerschoßnen[2]) Knochen
[Wohl gar][3]) Gnadensuppen kochen,
Aber wen es höher treibt,
Auf zu Glück, [zu][4]) reichern Spenden,
Wenn [im][5]) Fußweg [der auch] bleibt,
300 Mag er nur sein Rößlein wenden.
Ich stellt euch mit Einem Ruck[6])
Auf des Berges höchsten Hang,
Dessen Mitte zu erklimmen
Ihr gebraucht ein Leben lang.
Rustan.
305 Und nun gähnt der Untergang.

Zanga.
306 Pah! Und was ist auch verloren?

1) graber t.
2) schlagnen b.
3) Magre t.
4) Glückes t.
5) auch der im t.
6) eingeschoben t: Sey's im Guten, Sey's im Schlimmen

S

Wackre Faust und schlichter Geist
Fördern auch und bringen weiter,
1445 Etwa zu 'ner Fahne Reiter,
Einer Hauptmannsstell' zumeist,
Läßt mit halbzerschossnen Knochen
Magre Gnadensuppen kochen;
Aber wen es höher treibt,
1450 Auf zu Glückes reichern Spenden,
Wenn auch der im Fußweg bleibt,
Mag er nur die Schritte wenden. —
Ich stellt' euch mit einem Ruck,
Sei's im Guten, sei's im Schlimmen,
1455 Auf des Berges höchsten Hang,
Dessen Mitte zu erklimmen
Ihr gebraucht ein Leben lang.
Rustan. Und nun gähnt der Untergang!

Zanga.
1459 Pah! Und was ist auch verloren?

305 Was geschah an jenem Tag,
Da der Schlange Grimm erlag,
Hörten doch nur unsre Ohren,
Haben wir doch nur gesehn.
Wer mag auf als Zeuge stehn?
310 Und am Ende seyd doch ihrs,
Der die blutge Schlacht geschlagen,
Die nun Heil bringt ihren Tagen.
Seyd nur fest, zeigt euch beleidigt.
Ha, ein Thor, der sich vertheidigt,
315 Wo er trotzen kann und drohn.
Habt ihr nicht das Heer für euch?
Dieser König, der sein Reich
Faselnd [legte] euch[1]) zu Füßen,
Er soll's wohl noch geben müssen.

1) euch gelegt t.

307 Wenn ihr nicht die Schlange schlugt,
Habt ihr doch den Feind geschlagen,
Allen ihren künft'gen Tagen
310 Heil gebracht und Sicherheit.
Habt ihr nicht das Heer für euch?
Flüchtet euch in ihre Reihen,
Die euch kühn gefolgt im Streit,
Mag dann dieser König dräuen,
315 Und wer weiß, wer noch gebeut.
[10] Herr, nur Muth! Dort seh' ich zwei
Von den Führern unsers Heeres.
Wie sie lauern! wie sie sehn!
Bleibt nur hier und harrt der Dinge,
320 Ich will sie 'mal prüfen gehn.[1])

er geht nach dem Hintergrund auf den Halbkreis von Menschen zu, die dort zurückgeblieb.n sind.

Rustan. Folg' ich ihm? benütz' ich eilend
Die Gelegenheit der Flucht?
Schändlich! Niedrig. Gräulich! Gräulich![2])

1) Am Rande b:
Soll Rustan nicht den Dolch gegen Zanga ziehen? Dann Monolog anfangs bereit die Strafe abzu*warten* dann aber wieder hingerißen *durch* den Gedanken der winkenden Größe
Da kommt Zanga mit dem Weib
2) eingeschoben t:
Nicht daß ich den Mann erschlug u. s. w.

1460 Wenn Ihr nicht die Schlange schlugt,
Habt Ihr doch den Feind geschlagen,
Allen ihren künft'gen Tagen
Heil gebracht und Sicherheit.
Habt Ihr nicht das Heer für Euch?
1465 Flüchtet Euch in ihre Reihen,
Die Euch kühn gefolgt im Streit;
Mag dann dieser König dräuen,
Und wer weiß? wer noch gebeut.
Herr, nur Mut! Dort seh' ich zwei
[167]
1470 Von den Führern unsers Heeres.
Wie sie lauern! wie sie spähn!
Bleibt nur hier und harrt der Dinge,
Ich will 'mal sie prüfen gehn.
(Er geht nach dem Hintergrunde auf den Halbkreis von Menschen zu, die dort zurückgeblieben sind.)

Rustan. Folg' ich ihm? — benutz' ich eilend
1475 Die Gelegenheit der Flucht?
Schändlich! Niedrig! Greulich! Greulich!

Nicht, daß ich den Mann erschlug!
Hab' ich ihm den Tod gegeben,
War's verteidigend mein Leben,
1480 War's, weil jener Brücke Pfad,
Schmal und gleitend wohl genug,
Einen nur von beiden trug;

C_2	S
	War's, weil er mit gift'gem Hohn Lauernd seine Tat versteckte 1485 Und die Hand erst nach dem Lohn, Dem bereits gegebnen, streckte; War es, weil — muß ich's denn sagen — Er und ich zwei Häupter tragen Und dies Land nur e i n e Kron'. 1490 Es geschah. Allein, wenn nicht, Ständ', genüber seiner Tücke, Jetzt ich auf der Schauerbrücke, Es geschähe jetzt wie da. Doch, daß nach durchfochtnem Krieg, 1495 Da mein Stern zum Scheitel stieg, Ich, verklagt, soll Antwort geben Über ein so niedrig Leben, Dafür tröstet mich kein Sieg.
Hätt' ich nimmer dich verlaßen, 325 Du der Heimat stilles Dach, Und den Taumelpfad betreten, [Wo][1]) sich Sorgen winden nach, Hätt' ich nie des Äußern Schimmer Mit des Innern Werth[2]) bezahlt, 330 Und das Gaukelbild der Hoffnung In der Zukunft Duft[3]) gemalt. Wär' ich heimisch dort geblieben[4]), Wo [noch jetzt hin zieht][5]) das Herz Wo kein Trachten ohne Lieben, 335 Kein Versagen ohne Schmerz. —	O, hätt' ich — o hätt' ich nimmer 1500 Dich verlassen, heimisch Dach, Und den Taumelpfad betreten, Dem sich Sorgen winden nach. Hätt' ich nie des Äußern Schimmer Mit des Innern Wert bezahlt 1505 Und das Gaukelbild der Hoffnung Fern auf Nebelgrund gemalt! [168] Wär' ich heimisch dort geblieben, Wo ein Richter noch das Herz, Wo kein Trachten ohne Lieben, 1510 Kein Versagen ohne Schmerz!
— — — — — — — — — — — — — — — — — —	— — — — — — — — — — — — — — — — — —

1) Dem t.
2) Glück b.
3) Fern auf Nebelgrund t.
4) am Rande b: Besser wars stets *so* zu . . .
5) ein Richter noch t.

[18] **König.**
590 Geht, ihr Andern! [1]) — [Rustan, du,
Gehst du auch?
Rustan. Wenn ihr befehlt.
König. Bleibe mindstens in der Nähe.
In den Schriften dieses Mannes,
In den Blättern seines Sohns,
595 Trifft sich Manches, steht wohl vieles,
Das der Deutung braucht, des Deuters,
Und wo deine Kunde Noth.] [2])
Kaleb, bleib.
Laß uns lesen [3]) [deine] [4]) Schrift,
[Deines Sohnes] [5]) einzle Blätter,
600 Die [er schrieb in] [6]) der Verbannung,
[Seinen Kummer spärlich tröstend] [7]).
Horch! und — schweig! sagt ich beinah,
Doch du schweigst ja jetzt und immer. [8])
Rustan ist bis zu des Zeltes Ausgang geschritten, dort bleibt er stehen, und macht lauschend einige Schritte zurück.
[19] Der König liegt lesend auf dem Ruhebette, an dessen Seite der alte Kaleb kniend niedergekauert zuhört, die Lichter auf dem Tische erhellen die Gruppe, der übrige Teil des Zeltes ist dunkel.
Der König liest.
[9]) „An den Quellen des Wahia,
605 „In des alten Massud Hause [10]) —
Also schreibt dein armer Sohn
In dem ersten seiner Blätter —

[1]) die Diener ab t.
[2]) am Rande b:
Dieses ward bereits gelesen.
Doch dieß zweite — *welche Stimme,*
Stimme, deren *Klang ich kenne*
[3]) sehen b.
[4]) diese t.
[5]) Die zerstreuten t.
[6]) dein Sohn aus t.
[7]) Schrieb dem gleich gekränkten Vater t.
[8]) Am Rande b:
Ach Güllnare, hohe Herrin.
Dieses Blatt sey überschlagen,
Daß der Güte mich nicht reut.

[9]) Am Rande b:
König, König, wie verblendet
Stießest du von dir den Treuen
Und verbirgst in deinem Busen
Diese Schlange, die dich sticht,
Die im Dunkel finster lauert
Auf den Augenblick der That.
Horch, Geräusch.
Du bist *es R.*
Wie *der* Traum die Bilder
wechselt.

[10]) Nah des alten Massud Hause
Lebt ich lange Zeit verborgen b.

[178] **König.**
1767 Geht, ihr andern! Kaleb, bleib!
(Die Diener gehen.)
Laß uns sehen diese Schrift,
Die zerstreuten einzlen Blätter,
1770 Die dein Sohn aus der Verbannung
Nebst der Schutzschrift, die wir lasen,
Schrieb dem tiefgekränkten Vater.

1773 Hier stehn Namen, die ich kenne.
Horch! und — schweig! sagt' ich beinah,
1775 Doch du schweigst ja jetzt und immer.
(Rustan ist, den übrigen folgend, bis zu des Zeltes Ausgang gekommen, dort bleibt er stehen und tut, lauschend, einige Schritte zurück. Der König liegt lesend auf dem Sofa, an dessen Seite der alte Kaleb, auf len Knien niedergekauert, zuhört. Die Lichter auf dem Tische erhellen die Gruppe. Der übrige Teil der Bühne ist dunkel.)
Der König (liest).
„An den Quellen des Wahia
Leb' ich einsam, ein Verbannter,
Nah des alten Massud Hause."
Also schreibt dein armer Sohn
1780 In dem ersten seiner Blätter:

C₂	S
„Fand ich[1]) Mirza, seine Tochter, „Sie die Einzige, die gleich, 610 „Nahe mindstens kömmt Gülnaren, „Meines Herrn erlauchter Tochter. Wohl erlaucht! Hättst dus bedacht, Dein Geschick wär leicht und milde;	„Sah dort Mirza, seine Tochter, Sie, die einz'ge, die vergleichbar, Nahe mindstens kommt Gülnaren, Meines Herrn erlauchter Tochter." 1785 Wohl erlaucht! Hättst du's bedacht, Dein Geschick wär' leicht und milde.
J₁ [2]) Ismael, du schöner Jäger, Meiner Augen Lust und Gift[3]), Furchtbar bist du ausgezogen, In den Händen klirrt der Bogen 5 Und dein Pfeil, bei Gott! er trifft! **C₂** er liest „Rustan, Rustan, wilder Jäger! 615 „Warum quälst du deine Liebe? „Suchst auf unbetretnen Pfaden „[Fremdes Heil und fremdes Glück?][4]) Die[5]) Wände des Zeltes öffnen sich und zeigen, in heller Beleuchtung, Mirza mit in dem Schoos liegenden Händen vor der Hütte ihres Vaters sitzend. **C³**	(Weiter lesend.) „Rustan, Rustan, wilder Jäger! Warum quälst du deine Liebe, Suchst auf unbetretnen Pfaden 1790 Ein noch zweifelhaft Geschick?" Die hinteren Vorhänge werden durchsichtig und zeigen in heller Erleuchtung Mirza, mit in dem Schoß liegenden Händen vor der Hütte ihres Vaters sitzend. Vor ihr steht ein Greis, in Gestalt und Kleidung ganz dem alten Kaleb ähnlich. Er hält eine kleine Harfe im Arm. Rustan, der zusammenfahrend einige Schritte zurückgewichen ist, macht, mit beiden Händen auf die beiden Greise zeigend, ihre Ähnlichkeit bemerkbar.
[23] Gülnare von ihren Frauen gefolgt kommt nach vorn. **Gülnare.** 713 Hier ist er, den ich genannt. **Rustan.** Zanga, deinen Dolch! Gieb Waffen! **Gülnare** (knieend). 715 Herr, ich flieh in deinen Schutz[6]). Tod im Staube liegt mein Vater	[183] Gülnare, von ihren Frauen gefolgt, kommt von der linken Seite und eilt nach dem Vorgrunde. **Gülnare.** 1883 Hier ist der, den ich genannt! **Rustan.** Zanga! Deinen Dolch! Gib Waffen! **Gülnare.** 1885 Herr, zu dir gehn meine Schritte. Tot im Staube liegt mein Vater,

1) Sah dort b.
2) Überschrift: Ismael. J₂.
3) [Solche Brust birgt solches Gift?] Woher solchen Hasses Gift? J₂.
4) [Dir ein] Ein noch zweifelhaft' Geschick t.
5) Die hinteren t.
6) Frieden b.

Und die Wuth=entbrannten Mörder[1]),
Jener greise, stumme Mann,
Der den Tod des Sohnes rächend
720 Ausgestreckt die frevle Hand[2]),
Seine Sippen und Verwandten
Ruhen nicht, [da tod der][3]) Vater,
[Bis][4]) die Tochter nachgesandt.
Zwar [er ist] entflohn, der [Mörder][5]),
725 Aber mächtig ist sein Anhang,
Und wie bald, so[6]) kehrt er wieder
Und vollendet sein Geschäft.

Rustan. Zanga! Zanga! Spricht sie? Hör' ich?

Gülnare. Herr, o stoß mich nicht zurück.
730 Deinen Namen auf den Lippen,
Starb der gute, alte Vater,
Rustan sprach er und verschied,
Gleich als wollt' er seine Liebe,
Sein Vertraun auf deinen Beistand[7]),
735 Mir als letzte Erbschaft geben,
Rustan, sprach er und verschied.
Und so fleh' ich denn im Staube,
Nimm die Einsame, Verwaiste,
Einst bestimmt zu nähern Banden
740 Und noch jetzt gesinnt zu halten,
Was mein Vater dir versprochen,
Auf in deinen mächt'gen Schutz.

Und die wutentbrannten Mörder —

Rustan. Wer? Wer sah's? Wer weiß? Weiß ich's?

Gülnare (fortfahrend).
Jener greise, stumme Mann,
1890 Der, den Tod des Sohnes rächend,
Ausgestreckt die frevle Hand
Nach des edlen Fürsten Leben,
Seine Helfer und Genossen
Ruhen nicht, bis sie dem Vater
1895 Mich, die Tochter, nachgesandt.
Zwar der Frevler ist gefangen,
Aber mächtig sind die Seinen;
Man befreit ihn, er kehrt wieder
Und vollendet sein Geschäft.

Rustan.
1900 Zanga! Zanga! Spricht sie? Hör'

[184] **Gülnare** (knieend).
Herr, o stoß mich nicht zurück!
Deinen Namen auf den Lippen,
Starb der gute, alte Vater,
Gleich, als wollt' er seine Liebe,
1905 Sein Vertraun auf deinen Beistand
Noch im Abschied von dem Leben
Mir als letzte Erbschaft geben:
„Rustan", sprach er und verschied.
Und so fleh' ich denn im Staube:
1910 Nimm die Einsame, Verlassne,
Einst bestimmt zu nähern Banden,
Nimm sie auf in deinen Schutz!

1) eingeschoben b: R. Wer? Wer sagt's? Wer weiß? Wer sah es?
2) eingeschoben b: Nach des edlen Fürsten Leben.
3) bis sie dem t.
4) Mich t.
5) Alte ist gefangen b.
6) Man befreit ihn und b.
7) eingeschoben b: *bei dem Abschied von dem Leben*

C₂

Trompeten. Gülnare (aufstehend).
Hörst du? — Auch das Heer in Aufruhr!
Es rückt an auf diese Mauern;
745 Deinen Namen nennen sie,
Ihren Führer, dich als Herrn.
[24] Und das Volk fügt[1]) sich zu ihnen,
Alle gegen mich gerichtet
Ohne deinen, deinen Schutz.
Rustan.
750 Was hier war, was sich begeben,
Fürstin, dir bürg' ich dein Leben,
Gegen eines Weltalls Trutz.
Setz' dich! — Hier nicht! — Dorthin stellet
Eurer Fürstin hohen Sessel,
755 Stellt euch her um sie, und ich,
Als der Erste ihrer Diener
Schütze sie mit meinem Arm.
Man hat einen Lehnstuhl gebracht und ihn links im Vorgrunde hingestellt. Gülnare sitzt, von ihren Frauen umgeben, Rustan steht neben ihr.

Die ersten Züge des Heeres kommen, unter einzelnen Trompetenstößen, reihenweise geschritten und schwenken sich nach vorn auf unter Geschrei:
Rustan hoch! Tod seinen Feinden!
Rustan. Halt! Und weiter keinen Schritt!
760 Hier sitzt eures Landes Fürstin.
Streckt die Waffen, beugt das Knie,
Liegt in Staub vor ihrem Throne.
er senkt ein Knie zur Erde, die Krieger in ihren Reihen knien gleichfalls.

1) schaart t.

C₂b

Siehst du dort den grauen Mörder?
Wie er funkelt, wie er lacht!
Weh!
Z. Auf ihn! Haut ihn in Stücke!

G. Dort das Heer! Ich bin verloren!
R. Halt! — Und ihr! — Was er verbrochen,
Ob er schuldig, ob er's nicht;
Wahret ihn im finstern Kerker
Und bestellet ein Gericht.

C₃

[1] Doch ihr Andern, wackre Krieger,
Aber schuldig jetzt — gleich mir!
er wirft sich vor Gülnaren nieder
Werft gleich mir euch hin im Staube,
Eure Herrscherin steht hier.

S

(Trompeten. Gülnare aufstehend.)
1913 Hörst du? Auch das Heer in Aufruhr!
Es rückt an auf diese Mauern:
1915 Deinen Namen nennen sie,
Ihren Führer, dich, das Heer.
Und das Volk schart sich zu ihnen,
Alle gegen mich gerichtet,
Ohne deinen, deinen Schutz!
Von der linken Seite, außer den Vorhängen, bringen einige Gewaffnete den alten Kaleb.
1920 Siehst du dort den grauen Mörder?
Wie er funkelt, wie er glüht!
Weh'!
Zanga (die Hand an den Säbel gelegt).
Auf ihn! Haut ihn in Stücke!
(Von der rechten Seite aus dem Hintergrunde ziehen in Reihen bewaffnete Krieger und schwenken sich, gegen die Mitte zu, halb auf.)
Gülnare. Dort das Heer! Ich bin verloren!
Rustan (gegen Zanga und die Bewaffneten, die den alten Kaleb bedrohen).
Halt!
[185] (gegen die Reihen der Krieger.)
Und ihr! (Auf Kaleb.)
Was er verbrochen,
1925 Ob er schuldig, ob er's nicht;
Übergebt ihn meiner Obhut
Und bestellet ein Gericht! (Gegen das Heer.)
Und ihr andern, wackre Krieger,
Aber schuldig jetzt — gleich mir! —
(Er wirft sich vor Gülnaren nieder.)
1930 Werft, gleich mir, euch hin im Staube,
Eure Herrscherin steht hier!
(Die vordersten des Heeres knieen, die übrigen senken die Lanzen.)

Gülnare. Schwere Last ist eine Krone,
Doch, getheilt, wohl trag' ich sie.
Sie reicht ihm die Hand, unter Musik und Freudengeschrei fällt der Vorhang.

C.

5 Habe Dank — Euch sey verziehen!
Allzuglücklich, als Empörer,
Daß, was ihr mit Trotz begehrt,
Eure Fürstin frei gewährt.

Dieses Landes Fürstenschmuck,
10 Er bleibt mein, ich geb' ihn Niemand,
Sollte Tod mich übereilen,
Niemand, keinem, auch nicht ihm.
Geben nicht — wohl aber theilen.

Gülnare. Habe Dank! — Euch sei verziehen!
Allzuglücklich, als Empörer,
Daß, was ihr mit Trotz begehrt,
1935 Eure Fürstin frei gewährt.
(Man hat den Turban des Königs gebracht und die Krone davon abgelöst.)
Dieses Landes Herrscherschmuck,
Er bleibt mein, ich geb' ihn niemand,
Sollte Tod mich übereilen!
Niemand, keinem, auch nicht dir!
1940 Geben nie — wohl aber teilen.
(Sie hebt die Krone in der Rechten hoch empor, während Rustan mit den Zeichen wilder Verzweiflung die Stirne gegen den Boden drückt.)

Das Volk. Hoch Gülnare, unsre Fürstin!
Hoch Gülnare! Rustan! Rustan!

D_1

[1] **Vierter Aufzug.**

Saal im königlichen Schloße, Links und Rechts Seitenthüren. Im Hintergrunde der breite Ausgang, durch einen Vorhang bedeckt. Rechts gegen den Hintergrund ein [breiter] Schirm.

Rustan, kostbar gekleidet, [kommt][1]) hastig durch den Haupteingang [hervor]. In demselben Augenblicke will Zanga aus der Seitenthüre links heraustreten. Rustan macht ihm ein Zeichen zu schweigen und [zurückzugehen][2]). Zanga zieht sich zurück. Rustan selbst tritt hinter den Schirm. Karkan und zwei Hofleute kommen.

Karkan. Also ists, und so geschah's;
Darum hält man meinen Ohm,
Ihn den schuldlos falsch Verklagten,
Fern von Menschen hart in Ketten,

1) [tritt] kommt t. 2) umzukehren t.

D_2

[1] **Vierter Aufzug.**

Saal im königlichen Schloße, links und rechts Seitenthüren. Im Hintergrunde der Haupteingang, daneben ein alkovenartiger Raum, durch einen Vorhang bedeckt.

Rustan, kostbar gekleidet, kommt hastig durch den Haupteingang. In demselben Augenblicke öffnet Zanga die Seitenthüre links. Rustan bedeutet ihm durch Zeichen umzukehren. Zanga zieht sich zurück. Rustan selbst tritt hinter den Vorhang.

Karkan und zwei seiner Verwandten kommen durch die Thür im Hintergrunde.

Karkan. Seyd ihr Männer, habt ihr Muth,
Wohl, so folgt, steht mir zur Seite!

D_3

[1] **Karkhan.** Hierher kommt, und folgt mir, Freunde!
Was ich längst bei mir beschloßen,
Jetzt und jetzo führ' ichs aus.

S

[186] **Vierter Aufzug.**

Saal im königlichen Schlosse. Links und rechts Seitentüren. Im Hintergrunde links der Haupteingang, daneben ein alkovenartiger Raum, durch einen Vorhang bedeckt. Rechts im Vorgrunde ein Tisch und Stuhl.

Rustan, kostbar gekleidet, einen goldenen Reif im Haar, kommt hastig durch den Haupteingang. In demselben Augenblicke tritt Zanga durch die Seitentür links ein. Rustan bedeutet ihm mit auf den Mund gelegtem Finger, umzukehren. Zanga zieht sich durch die Tür zurück. Rustan selbst tritt in den durch den Vorhang abgeschlossenen Raum. Karkhan und zwei seiner Verwandten kommen durch den Haupteingang.

Karkhan.
1943 Hierher kommt und folgt mir, Freunde!
Was ich längst bei mir beschlossen,
1945 Jetzt und jetzo führ' ich's aus.

D1	D2	D3	S
5 Weigert ihm des Rechtes Wohlthat, Und, was selbst den Frevlern zusteht, Frei [und offenes][1]) Gericht. Darum [werden][2]) alle Plätze Um die Königin, beim Heer 10 Nur besetzt mit Eingedrungnen, Freunden, Helfern, Spießgesellen Jenes übermüth'gen Fremden, Der des Zufalls blinde Gunst, Auf gut Glück erzeigte Dienste, 15 Reichlich selber sich belohnt, Nehmend, trotzend, nieder beugend. Könnt ihr länger[3]) es mit ansehn, Wie der aus dem Staub gestiegne Aus dem Staub! denn nicht ein Emir, 20 Nicht ein Chan aus Grusien ferne War sein glücklicher Erzeuger; Von dem Pfluge kam der Held, So bestätt'gens die Berichte Und Beweise liegen vor. 25 Könnt ihr länger es mit ansehn, Wie er ob der Edlen Häupter [4]Hoch einher, ein Halbgott, schreitet.	3 Könnt ihr länger es mit ansehn, Wie der eingedrung'ne Fremde 5 Euer und der Euren spottet? Jeden Tag an Kühnheit wachsend, Jede Stunde an Gewalt.	4 Könnt ihr länger es mit ansehn, 5 Wie der eingedrungne Fremde Eurer und der Euren spottet? Jeden Tag an Kühnheit wachsend, Jede Stunde an Gewalt?	1916 Könnt ihr länger es mit ansehn, Wie der eingedrungne Fremde Euer und der Euren spottet? Jeden Tag an Kühnheit wachsend, 1920 Jede Stunde an Gewalt.

[1]) Gehör und frei t.
[2]) seht ihr t.
[3]) Fehlt D1.

D2	D3	S
8 Schwinden täglich nicht die Besten, Denen seine Furcht mißtrauet, 10 Unbemerkt aus unsrer Mitte? Wie? Wohin? Wer kann es wissen?	9 Schwinden täglich nicht die Besten, 10 Denen seine Furcht mißtrauet[1]), Wie? Wohin? Wer kann es wissen? [Und die reichbegabten Stellen	1951 Schwinden täglich nicht die Besten, Denen seine Furcht mißtrauet, Unbemerkt aus unsrer Mitte? Wie? Wohin? Wer kann es wissen?

[1]) eingeschoben t: Unbemerkt aus unserer Mitte?

Und sein Helfer, jener Schwarze,
Den [die Hölle][1]) ausgespieen,
Stachelt lauernd seine Kühnheit
15 Bis zur unvorsicht'gen Wuth[2]).

16 Noch ist er nicht Herr und König.
Laßt uns handeln, eh's zu spät.

1) der Abgrund t.
2) Ein Zeichen ⊢ deutet einen Einschub an:
28 [3] Wo ist Recht noch und Gericht?
Selbst des alten Königs Tod,
30 Der so räthselhaft verborgen,
Was geschah noch, um die Nebel,
Das Geheimniß aufzuklären,
Das ihn deckt mit mattem Strahl.
O daß doch mein alter Ohm,
35 Er der sprachlos unglücksel'ge,
In Rechtfert'gung statt in Flucht
Seiner Tage Heil gesucht. D_1.

In dem Heer, im Königshaus,
Theilt er seinen Spießgesellen,
15 Seines Strebens Helfern aus.
Ist nicht jeder unsrer Schritte
Eingeengt von seinen Lauschern,
Ist nicht jedes unsrer Worte,
Wär' es noch so leis' gesprochen,
20 Nahrung für sein gierig Ohr?][1])
[2]) Wo ist Recht noch und Gericht?
Schmachtet nicht mein alter Ohm,
Er der sprachlos unglücksel'ge,
Schwarzer Frevel falsch beschuldigt,
25 Ungehört und unvernommen,
Rechtlos hinter schwarzen Mauern,
Überwiesen, weil verklagt?
O daß ein gerechter Richter
Mit den Augen, statt den Ohren,
30 Hörte seine stumme Sprache,
[[2]] Die er spricht, der Unglücksel'ge,
Statt mit Lippen, mit der Hand.
Mancher Zweifel würde schwinden,
Manche Räthsel würden klar,
35 Die jetzt richtend Andre binden,
Stellten selbst sich schuldig dar.
Ha, ihr schweigt? Blickt auf den Boden?
Seyd ihr Männer, wagts zu seyn!

1) 12–20] Und sein Helfer, jener Schwarze,
Den der Abgrund ausgespien,
Stachelt tückisch seine Kühnheit
Bis zur selbstvergeßnen Wuth. t.
2) am Rande b:
O ich weiß wohl, daß man vorgibt,
Er, der Alte, sey entsprungen,
Sey entkommen seiner Haft,
Während ihn ein festes Schloß
An des Reiches Gränzen hüthet,
Wo die Nacht Vergeßen breitet,
Weil als Zeugen man ihn scheut.

1955 Und sein Helfer, jener Schwarze,
Den der Abgrund ausgespien,
Stachelt tückisch seine Kühnheit
Bis zu selbstvergessner Wut.

Wo ist Recht noch und Gericht?
1960 Schmachtet nicht mein alter Ohm,
Er, der sprachlos Unglücksel'ge,
Schwarzer Frevel falsch beschuldigt,
Ungehört und unvernommen,
[187] Rechtlos hinter schwarzen Mauern,
1965 Überwiesen, weil verklagt?
O, daß ein gerechter Richter
Mit den Augen, statt den Ohren,
Hörte seine stumme Sprache,
Die er spricht, der Unglücksel'ge,
1970 Statt mit Lippen, mit der Hand,
Manche Zweifel würden schwinden,
Manche Rätsel würden klar;
Die jetzt, richtend, andre binden,
Stellten selbst sich schuldig dar.
1975 Ha, ihr schweigt? Blickt auf den Boden?
Seid ihr Männer, wagt's zu sein!

D_1	D_2	D_3	S
5 Weigert ihm des Rechtes Wohlthat, Und, was selbst den Frevlern zusteht, Frei [und offenes][1]) Gericht. Darum [werden][2]) alle Plätze Um die Königin, beim Heer 10 Nur besetzt mit Eingedrungnen, Freunden, Helfern, Spießgesellen Jenes übermüth'gen Fremden, Der des Zufalls blinde Gunst, Auf gut Glück erzeigte Dienste, 15 Reichlich selber sich belohnt, Nehmend, trotzend, nieder beugend. Könnt ihr länger[3]) es mit ansehn, Wie der aus dem Staub gestiegne — Aus dem Staub! denn nicht ein Emir, 20 Nicht ein Chan aus Grusien ferne War sein glücklicher Erzeuger; Von dem Pfluge kam der Held, So bestätt'gens die Berichte Und Beweise liegen vor. — 25 Könnt ihr länger es mit ansehn, Wie er ob der Edlen Häupter [[2]]Hoch einher, ein Halbgott, schreitet.	3 Könnt ihr länger es mit ansehn, Wie der eingedrung'ne Fremde 5 Euer und der Euren spottet? Jeden Tag an Kühnheit wachsend, Jede Stunde an Gewalt.	4 Könnt ihr länger es mit ansehn, 5 Wie der eingedrungne Fremde Eurer und der Euren spottet? Jeden Tag an Kühnheit wachsend, Jede Stunde an Gewalt?	1946 Könnt ihr länger es mit ansehn, Wie der eingedrungne Fremde Euer und der Euren spottet? Jeden Tag an Kühnheit wachsend, 1950 Jede Stunde an Gewalt.

D_2	D_3	S
8 Schwinden täglich nicht die Besten, Denen seine Furcht mißtrauet, 10 Unbemerkt aus unsrer Mitte? Wie? Wohin? Wer kann es wissen?	9 Schwinden täglich nicht die Besten, 10 Denen seine Furcht mißtrauet[1]), Wie? Wohin? Wer kann es wissen? [Und die reichbegabten Stellen	1951 Schwinden täglich nicht die Besten, Denen seine Furcht mißtrauet, Unbemerkt aus unsrer Mitte? Wie? Wohin? Wer kann es wissen?
1) Gehör und frei t. 2) seht ihr t. 3) Fehlt D_1.	1) eingeschoben t: Unbemerkt aus unserer Mitte?	

Und sein Helfer, jener Schwarze,
Den [die Hölle][1]) ausgespieen,
Stachelt lauernd seine Kühnheit
15 Bis zur unvorsicht'gen Wuth[2]).

16 Noch ist er nicht Herr und König.
Laßt uns handeln, eh's zu spät.

1) der Abgrund t.
2) Ein Zeichen ⊢ deutet einen Einschub an:
28 [3] Wo ist Recht noch und Gericht?
Selbst des alten Königs Tod,
30 Der so räthselhaft verborgen,
Was geschah noch, um die Nebel,
Das Geheimniß aufzuklären,
Das ihn deckt mit mattem Strahl.
O daß doch mein alter Ohm,
35 Er der sprachlos unglücksel'ge,
In Rechtfert'gung statt in Flucht
Seiner Tage Heil gesucht. D1.

In dem Heer, im Königshaus,
Theilt er seinen Spießgesellen,
15 Seines Strebens Helfern aus.
Ist nicht jeder unsrer Schritte
Eingeengt von seinen Lauschern,
Ist nicht jedes unsrer Worte,
Wär' es noch so leis' gesprochen,
20 Nahrung für sein gierig Ohr?][1])
[2]) Wo ist Recht noch und Gericht?
Schmachtet nicht mein alter Ohm,
Er der sprachlos unglücksel'ge,
Schwarzer Frevel falsch beschuldigt,
25 Ungehört und unvernommen,
Rechtlos hinter schwarzen Mauern,
Überwiesen, weil verklagt?
O daß ein gerechter Richter
Mit den Augen, statt den Ohren,
30 Hörte seine stumme Sprache,
[2] Die er spricht, der Unglücksel'ge,
Statt mit Lippen, mit der Hand.
Mancher Zweifel würde schwinden,
Manche Räthsel würden klar,
35 Die jetzt richtend Andre binden,
Stellten selbst sich schuldig dar.
Ha, ihr schweigt? Blickt auf den Boden?
Seyd ihr Männer, wagts zu seyn!

1) 12–20] Und sein Helfer, jener Schwarze,
Den der Abgrund ausgespien,
Stachelt tückisch seine Kühnheit
Bis zur selbstvergeßnen Wuth. t.
2) am Rande b:
O ich weiß wohl, daß man vorgibt,
Er, der Alte, sey entsprungen,
Sey entkommen seiner Haft,
Während ihn ein festes Schloß
An des Reiches Gränzen hüthet,
Wo die Nacht Vergeßen breitet,
Weil als Zeugen man ihn scheut.

1955 Und sein Helfer, jener Schwarze,
Den der Abgrund ausgespien,
Stachelt tückisch seine Kühnheit
Bis zu selbstvergeßner Wut.

Wo ist Recht noch und Gericht?
1960 Schmachtet nicht mein alter Ohm,
Er, der sprachlos Unglücksel'ge,
Schwarzer Frevel falsch beschuldigt,
Ungehört und unvernommen,
[187] Rechtlos hinter schwarzen Mauern,
1965 Überwiesen, weil verklagt?
O, daß ein gerechter Richter
Mit den Augen, statt den Ohren,
Hörte seine stumme Sprache,
Die er spricht, der Unglücksel'ge,
1970 Statt mit Lippen, mit der Hand,
Manche Zweifel würden schwinden,
Manche Rätsel würden klar;
Die jetzt, richtend, andre binden,
Stellten selbst sich schuldig dar.
1975 Ha, ihr schweigt? Blickt auf den Boden?
Seid ihr Männer, wagt's zu sein!

D_2

Glaubt ihr denn, daß sie, die Fürstin,
Daß Gülnare, unsre Frau,
20 Nur der müß'gen Trauer wegen
[2] Über ihres Vaters Tod
Zögert, ihm die Hand zu reichen,
Der erschlichen sie, erdroht?
O, sie ahnt wohl in geheim,
25 Daß der Räuber fremder Thaten,
Fremden Lohn sich eignend klug,
Gern dafür mit andern theilet
Seiner eignen Thaten Fluch.
Ahnt, daß, was er löblich wirkte,
30 Wenn er Stadt und Land befreit,
Es nichts anders, als Benützen
Günstiger Gelegenheit.
Ahnt, daß ihres Vaters Scheiden,
Der geheim von dannen gieng,
35 Und das Einen trifft von Beiden [1]),
Meinen Oheim oder ihn,
Daß die Schuld noch nicht erwiesen,
Wenn vielmehr nicht, daß sie klar,
Und daß nicht der [schwache] [2]) Stumme,
40 Daß der Fremde Thäter war [3]).
Wer ist er, von wannen kam er?
Wessen Stammes? Wo sein Haus?
Was er selbst davon geprahlet,
Wies sich unbarlegbar aus.

1) Und erklärbar nur den Beiden b.
2) Greis der t.
3) 37–40] Daß des dunkeln Räthsels Lösung
Ihm so gut als jenem droht,
Und daß der am leichtsten schuldig,
Dem am nützlichsten der Tod.
am Rande b.

D_3

Folgt mir! Hier der Fürstin Zimmer,
40 Wir zu Drei, wir treten ein.
Klagen ihr des Landes Nöthen,
Klagen ihr die eigne Noth,
Zeigen ihrem Schamerröthen,
Wie so machtlos ihr Geboth.
45 O, ich weiß, sie seufzet selber
Unter jener Ketten Last,
Die der Fremde um sie herschlingt,
Wie um eine Sklavin fast.
Laßt uns auf die Hohe richten,
50 Meinem Oheim werde Recht.
Frei und laut vor allem Volke,
Thue sich Verborgnes kund,
Und wer schuldig und wer schuldlos,
Richte weiser Richter Mund.
55 Einen Schritt schon that ich selber,
Einen schon hab' ich gewagt,
Doch ein Thor, der früher sagt,
Was gethan erst nützt und frommet [1]).

1) eingeschoben b: Du eilst fogl.
am Rande b:
Du geh hin nach meinem Hause.
In des Schlafgemaches Estrich
Führt nach abwärts eine Thüre.
Dort tritt ein und das Geheimniß,
Das sich kund gibt, hüthe treu,
Bis zerstreut des Zweifels Wolke.

S

Folgt mir! Hier der Fürstin Zimmer,
Wir zu drei, wir treten ein:
Klagen ihr des Landes Nöten,
1980 Klagen ihr die eigne Not,
Zeigen ihrem Schamerröten,
Wie so machtlos ihr Gebot.
O, ich weiß, sie seufzet selber
Unter jener Ketten Last,
1985 Die der Fremde um sie her schlingt,
Wie um eine Sklavin fast.
Laßt uns auf die Hohe richten,
Meinem Oheim werde Recht;
Frei und laut vor allem Volke
1990 Tue sich Verborgnes kund,
Und wer schuldig und wer schuldlos,
Richte weiser Richter Mund.
Einen Schritt schon tat ich selber,
Einen schon hab' ich gewagt —
1995 Doch ein Tor, der früher sagt,
Was, getan erst, nützt und frommt.

45 Kommt zur Fürstin, sie zu warnen,
Dort allein ist Schutz und Halt,
Dieser Tag, er seh der letzte
Eingedrungner Machtgewalt.
Wie? ihr zögert? wie, ihr schweigt?
50 O Verkehrtheit ird'scher Dinge!
Ist nicht Unrecht feindlich allen,
Und das Recht für alle gut,
[3] Und doch schleicht die Tugend zaghaft
Und das Laster ist voll Muth.

— — — — — — — — — — — — —

59 Kommt und folget mir zur Fürstin,
60 Dort allein ist Schutz und Halt;
Dieser Tag, er sey der letzte
Eingedrungner Machtgewalt.

— — — — — — — — — — — — —

1997 Kommt und folget mir zur Fürstin:
Dort allein ist Schutz und Halt;
Dieser Tag, er sei der letzte
2000 Eingedrungner Machtgewalt.

— — — — — — — — — — — — —

D3

[3]
71 Blinkt nicht noch in euren Händen
Der [verrätherische Stahl][1]?
[War nicht euer [frecher][2] Anschlag,
Den Verräther, der in Ketten,
75 Vor des Richters Spruch zu retten,
Selbst Verräther allzumahl.][3])
Fort mit ihnen ohne Zaudern.

— — — — — — — — — — — — —

84 Aber du,
85 Geh zum Kerker jenes Alten,
[Den ich gern dem Licht erhalten,
Doch Nothwendigkeit gebeut,
Schaff' ihn fort.
Zanga. Wohl, Herr! Doch wie?][4])

[1]) Empörung frecher Stahl t.
[2]) frevler t.
[3]) 73–76] O ich kenne euer Treiben.
In dem Innern eurer Häuser
Lauern meine wachen Späher,
Was ihr noch so leis' gesprochen,
Reicht von fern bis an mein Ohr.
Zittert vor der Strafe, *Meute.* b
[4]) 86–88] Seine Fesseln, seine Hüther
Laß verdoppeln, laß verstärken,
Daß nicht List und nicht Gewalt b.

S

[188]
2009 Blinkt nicht noch in euren Händen
2010 Der Empörung frecher Stahl?
O, ich kenne euer Treiben!
In dem Innern eurer Häuser
Lauern meine wachen Späher,
Was ihr noch so leis gesprochen,
2015 Reicht von fern bis an mein Ohr.
Fort mit ihnen, ohne Zaudern!

— — — — — — — — — — — — —

2023 Aber du
Geh zum Kerker jenes Alten,
[189]
2025 Den ich selbst dem Licht erhalten;
Die Notwendigkeit gebeut,
Schaff' ihn fort!
Zanga. Wohl, Herr! Doch wie?

D_3	D_5	S
— — — — — — — 93 1) Schaff ihn fort aus diesen Mauern! Laß mit vorgehaltnem Dolch 95 Ihn geloben theure Eide, Aber, von Gefahr bedrängt, Beßer er, als — merk! — wir beide!		— — — — — — — 2032 Schaff' ihn fort aus diesen Mauern! Laß mit vorgehaltnem Dolch Ihn geloben teure Eide; 2035 Aber, von Gefahr bedrängt, Besser er, als — merk': — wir beide!
— — — — — — — [4] 107 Einverstanden Mit dem alten grauen Frevler, Ihm dem sprachlos ränkevollen, 110 Der in [tiefen]2) Kerkern liegt3).		— — — — — — — [190] 2046 Einverstanden Mit dem alten grauen Frevler, Der nur allzuleicht gebüßt.
— — — — — — — [5] 130 Und schon sandt' ich meinen Diener, Der den vielbesprochnen Alten Hin vor seinen Richter bringt4).	[1] Doch, wie ichs nur eben sagte, Jener Alte, seinem Rechte Minder trauend wohl als diese Und mißbrauchend meine Nachsicht, 5 Er entfloh und ist jetzt fern. **Karkan.** Glaub es nicht, o Fürstin! Jetzt nur Sandt' er seiner Frevel Helfer Nach dem Kerker [meines Oheims.]1) Einer meiner Freunde folgte. 10 Laß der beiden Schritt bewachen, Leih ihm selbst ein gnädig Ohr.	— — — — — — — [191] 2064 Und schon sandt' ich meinen Diener, 2065 Der den vielbesprochnen Alten Hin vor seinen Richter bringt. **Karkhan.** 2067 Trifft ihn der, ist er verloren. Sende selbst nach seinem Kerker, Leih ihm selbst ein gnädig Ohr.
1) am Rande b: Aber diese (jene), die Verräther, Sende sie .... *Verwahrung* An des Reiches äußre Grenzen. 2) deinen t. 3) Der zum Unglück nun entfloh b. 4) 130–132] Schon *wird* ein Preis gesetzt, Schon abgesandt, das Haus Karkhans nach dem Geheimniße zu durchsuchen b. folgt am Rande b: Trifft ihn der, ist er verloren. Sende selbst nach seinem Kerker, Leih ihm selbst ein gnädig Ohr.	1) hin des Greises t.	

Gülnare. 133 [Vor den Richter nicht, zu mir.][1]) zum Kämmerer. Geh du hin, [ich will ihn sprechen.][2]) **Rustan.** 135 Halt! **Gülnare.** [Du gehst][3])	**Gülnare** (zu einem Kämmerer). Geh denn hin und führ' ihn vor. (Der Kämmerer geht.) **Rustan.** Halt! **Gülnare** (ihm den Weg vertretend). Du bleibst.	**Gülnare** (zum Kämmerer). 2070 Geh denn hin und führ' ihn vor. **Rustan.** Halt! (Dem Kämmerer den Weg vertretend.) **Gülnare.** Ich sprach! (Der Kämmerer geht ab.)
[7] 212 Wohl hab' ich seitdem vernommen, Daß der König, als er hingieng In den letzten tiefen Schlaf, 215 Diesen hier als Freund umarmt, Ihm vertraut die letzten Worte[4]), Und er wüßte, wer ihn traf. [8] Ja er zog, als Zeugniß dessen, Was vertraut er seinem Ohr, 220 Einen Ring vom bleichen Finger. [Hast du ihn, so][5]) zeig' ihn vor. Der alte Kaleb ist auf die Kniee gesunken und zieht zitternd einen Ring aus dem Busen, den er der Königin darreicht.		[193] 2148 Wohl hab' ich seitdem vernommen, Daß der König, als er hinging [194] 2150 In den letzten, tiefen Schlaf, Diesen hier als Freund umfangen, Ihm vertraut die letzten Worte, Und er wußte, wer ihn traf. (Der alte Kaleb ist auf die Kniee gesunken und streckt flehend die Hände empor.)
[17] vor 425 Nacht. Krieger, zu zwei und in kleinen Truppen treten fechtend auf. Kampf, Verfolgung, Flucht der Einen Parthei nach der rechten Seite.		[204] vor 2392 Dunkel. Ferner Schlachtlärm, der sich allmählich verliert.
[19] 513 Nicht der Gegend! Ha, ha, ha! Sieh um dich, es ist dieselbe, 515 Wo den König du gerettet[6]), Wo du jenen Osmin[7]) trafst.		[207] 2485 Nicht der Gegend? Ha, ha, ha! Sieh um dich, es ist dieselbe, Wo den König du gerettet, Du und einer noch zumal; Wo du jenen andern trafst.

1) Bringt ihn denn vor seinen Höchsten t.
2) bring' ihn zu mir t.
3) Nur fort! t. Genug b.
4) den eignen Argwohn b.
5) Ist es also b.
6) eingeschoben b: Du und Einer noch zumal.
7) Andern b.

D₃

[21] **Gülnare.**
556 Halt!
Rustan. Verloren!
Zanga. Willst du fallen
Von des Henkers Hand, ein Feiger? 1)
Stürz hinab dich in die Fluthen,
Stirb als Krieger. Fall' als Held.
Gülnare.
560 Unser bist du, unser!
Zanga. Mein! 2)
Von allen Seiten sind Fackeln aufgetreten. Die Gewaffneten bewegen sich, Rustan zu faßen.
Rustan. Habt denn ihr mich, nehmt mich, Götter!
Im Begriff, sich in den Strom zu stürzen, [umziehen] Schleier 3) die Gegend, ein zweiter, ein dritter. Die Gewaffneten fahren zurück. Zanga versinkt. Wolken machen das Ganze immer dunkler, endlich unsichtbar. Der Fels 4) [22] rechts im Vorgrunde stürzt zusammen. Ein Bette wird sichtbar, auf dem Rustan liegt. Er fährt empor. Wolken bedecken noch immer den Hintergrund.

1) eingeschoben b: Nun stehst du am rechten Platze.
2) Gib dich, gib dich. **Z.** Mir, **R.** Den Göttern b.
3) erkracht ein Donnerschlag, Schleier umziehen t.
4) folgt b: stürzt der Fels im Vorgrunde zusammen. Rustan auf seinem Bette liegend Schlaf und Traum neben ihm wird sichtbar. Schleier der .... die Gegend. Man sieht im Hintergrund eine Rustan ähnliche Gestalt in den Strom hinabstürzen und Zanga versinken.

D₄

[1] Im Begriffe, sich in den Strom zu werfen, stürzt der Fels rechts im Vorgrunde zusammen, Rustan auf seinem Bette liegend wird sichtbar, die beiden Knaben wie am Schluß des ersten Aufzuges ihm zur Seite. Ein Schleier zieht sich über die Gegend, ein zweiter, ein dritter. Man sieht die Rustan ähnliche Gestalt im Hintergrunde in den Strom stürzen. Zanga versinkt. Wolken bedecken die Aussicht.
Rustan (sich im Schlafe bewegend).
1 Weh mir, weh, ich bin verloren!
Der zu Füßen des Bettes stehende, dunkel gekleidete Knabe zündet seine verlöschte Fackel an der brennenden des zu Häupten erhoben stehenden, buntgekleideten an, der dafür die seine auslöscht. Rustan erwacht. Die Knaben versinken. Die Wolken im Hintergrunde verziehen sich, das Innere der Hütte erscheint, wie im ersten Aufzuge.

S

[210] **Gülnare.**
2536 Halt! Du Blut'ger!
Zanga. Willst du fallen
Von des Henkers Hand, ein Feiger?
Nun stehst du am rechten Platze!
Stürz' hinab dich in die Fluten,
2540 Stirb als Krieger, fall als Held!
Gülnare. Gib dich! gib dich!
(Von allen Seiten sind Krieger mit Fackeln aufgetreten. Die Gewaffneten dringen näher.)
Zanga. Mir! Verloren!
(Eine Rustan ähnliche Gestalt stürzt sich in den Strom. In demselben Augenblicke bricht der Fels rechts im Vorgrunde zusammen. Rustan, auf seinem Bette liegend, wird sichtbar. Die beiden Knaben, wie am Schlusse des ersten Aufzuges, ihm zur Seite. Ein Schleier zieht sich über die Gegend, ein zweiter, ein dritter. Die Gestalten werden undeutlich. Zanga versinkt. Wolken bedecken das Ganze.)
Rustan. (sich im Schlafe bewegend).
Weh' mir, weh'! ich bin verloren!
(Der zu Füßen des Bettes stehende, dunkel gekleidete Knabe zündet seine Fackel an der brennenden des zu Häupten stehenden, buntgekleideten an, der dafür die seine gegen den Boden auslöscht. Rustan erwacht. Die Knaben versinken. Die Wolken rückwärts verziehen sich. Das Innere der Hütte erscheint wie im ersten Aufzuge.)

